

فكر وإبداع

إشراف: أ.د. حسن البنداري

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

- مدارس الشعر في القرن العشرين
- الإبداع.
- الموت الدلالي في الواقعية الجديدة .
- الأصول الإنجليزية لعقد رسو الاجتماعي.
- البناء الدرامي في شعر معين بسيسو .
- اكتساب "الطالب المعلم" اللغة العربية دراسة في علم اللغة التطبيقي.
- صيغ جموع اللغة العربية في خطاب انتفاضة الأقصى الفلسطينية، دراسة لغوية.
- الإنسان في فكر بروتاجوراس.
- موسيقى الأفلام.
- تجسيد الأسطورة في فن الباليه.
- اللزمات الضوئية.
- تحرر العرض المسرحي: بحث في العلاقة بين النص والمنصة.

الجزء السادس والعشرون

نوفمبر ٢٠٠٤



رابطة الأدب الحديث

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقاً للاعتبارات التالية،
- ١- أن تكون المواد المرسلّة إلى الإصدار- مبتكرة ولم يسبق نشرها.
- ٢- تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص .
- ٣- يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .
- ٤- لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.
- ٥- البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها -
ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ
طريقها إلى النشر.
- ٦- الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلّة إلى أصحابها سواء
نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعتبر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر عن رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين للتمييزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبعثية.
- والمشاركة في تحديد معالم
- ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة
- الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة
- التراثية والصيغة الحديثة.

لوحة الفلاف
للننان الفرنسي
موريس ليورنت

رئيس مجلس إدارة الرابطة

أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي

عضو مجلس الإدارة والمشرع على الإصدار

أ.د. حسن البنداري

رابطة الأدب الحديث

٦ شارع بنك مصر - القاهرة.

ت ١٩٢٤٦٩٥

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن : رابطة الأدب الحديث

القاهرة ، ٦ شارع بنك مصر

ص. ب. ٤٦ بريد محمد فريد ت. ٢٩٢٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة : د. محمد عبد النعم خفاجي

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمُشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د. حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

- | | |
|----------------------|-----------------------------------|
| أ.د. السعيد الورقي | د. أسيل الأنسور |
| أ.د. صلاح بكر | المستشار الإعلامي، أحمد فتحي ماهر |
| أ.د. عبد العزيز شرف | د. محمد قطب |
| أ.د. منيرة السيد | د. نبيل عبد الحميد |
| أ.د. علي علي صبح | د. فهد مصطفى |
| أ.د. علي طلب | د. طهيب رباب عزقول |
| أ.د. علية الجنزوري | د. محمد رياض العشيري |
| أ.د. وفاء إبراهيم | د. نادية عبد اللطيف |
| أ.د. نادية يوسف | د. هالة بدر الدين |
| أ.د. محمد مصطفى سلام | د. فهد حبيب |
| د. طهيب، أنس عزقول | د. يحيى كبرفل |
| د. كاميليا صبحي | د. أحمد عبد التواب |

أمين الإصدار: مصطفى عبد الوارث

للراسلات: توجه باسم للمُشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة - مصر الجديدة - زوكس، شارع أسماء فهمي كاتبة الهاتف - جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٢

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت ٢٩١٤٣٣٧

الجزء السادس والعشرون

مستشارو الجزء السادس والعشرين

- | | |
|---------------------------|------------------------------|
| • أ.د. أحمد كشك | • أ.د. على أبو المكارم |
| • أ.د. اعتماد علام | • أ.د. فضيلة فتوح |
| • أ.د. جمال عبد الناصر | • أ.د. ماهر شافيق فريد |
| • أ.د. رضا رجب | • أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف |
| • أ.د. زين نصار | • أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي |
| • أ.د. سهير عزال | • أ.د. محمد عبد النبى |
| • أ.د. سهير فضل الله | • أ.د. محمد عناني |
| • أ.د. صبرى إبراهيم السيد | • أ.د. نبيل راغب |
| • أ.د. عبد الحكيم حسان | • أ.د. نفيسة عيش |
| • عبد الحميد شحبة | • أ.د. نورية الرومي |

الصفحة	المحتويات
٧	افتتاحية الجزء السادس والعشرين
	• المادة العربية :
١١	- مدارس الشعر في القرن العشرين
٢٣	- الإبداع
٣٩	- الموت الدلالي في الواقعية الجديدة
٦٥	- الأصول الإنجليزية لعقد رسو الإجتماعي
٩١	- البناء الدرامي في شعر معين بسيسو
	- اكتساب "الطالب المعلم" اللغة العربية
	- دراسة في علم اللغة التطبيقي
١١٥	- صيغ جموع اللغة العربية في خطاب انتفاضة الأقصى الفلسطينية، دراسة لغوية
١٦٧	- الإنسان في فكر بروتاجوراس
١٨٣	- موسيقى الأفلام .
٢٦٧	- تجسيد الأسطورة في فن الباليه
٢٨٣	- التزامات الضونية
٣٠٧	- تحرر العرض المسرحي: بحث في العلاقة بين النص والمنصة
٣٢٧	د. يحيى فرغل عبد المحسن
	د. محمد عبد المنعم خلافي
	د. عبد الحكيم حسان
	د. أنصر عباس
	د. عبد العال القدرة
	د. كمال أحمد غنيم
	د. عزيزة حسن أبو صفية
	د. سها عبد المنعم
	د. محيي الدين عاصم
	د. لمياء زايد
	د. ناجي فوزي
	د. مصطفى حشيش

• المادة غير العربية :

- Cultural Identity, Exile and Home In Joan Riley's The Unbelonging By Dr. Ghada Mamdouh Abdel Hafeez

الهوية الثقافية في المنفى والوطن في رواية "عدم الانتماء" لجوان رايلي

د. غادة معدوح

1

Contemporary Revisions Of Jacobean Tragedy, Comedy, and Tragicomedy

By Dr. Nada Aboul - Saoud

رؤية ثقافية معاصرة لتراجيديا، كوميديا وتراجيديكوميديا العصر اليقويبي

د. ندا أبو السعود

27

-On The Semantic features of infinitive and – gerund dichotomy By Dr. Walid Mohammad Amer

- في خواص المصدر واسم الفاعل الدلالية

د. وليد محمد أمير

61

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء السادس والعشرين

(نوفمبر ٢٠٠٤)

د. حسن البنداري

بهذا الجزء السادس والعشرين يكون إصدار "فكر وإبداع" قد أكمل عامه السادس، مؤكداً علي إرادتنا الداعية إلي تواصل هذا الإصدار واستمراره.

ويضم هذا الجزء، بحثاً باللغة العربية، وبحثاً باللغة الإنجليزية. أما البحوث العربية فهي: مدارس الشعر في القرن العشرين للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، والإبداع للدكتور عبد الحكيم حسان، والموت الدلالي في الواقعية الجديدة للدكتور بكر عباس، والأصول الإنجليزية لعقد روسو الاجتماعي للدكتور عبد العال القدرة، والبناء الدرامي في شعر معين بسيسو للدكتور كمال أحمد غنيم، واكتساب "الطالب المعلم" اللغة العربية: دراسة في علم اللغة التطبيقي للدكتور يحي فرغل عبد المحسن، وصيغ جموع اللغة العربية في خطاب انتفاضة الأقصى الفلسطينية، دراسة لغوية، للدكتورة عزيزة حسن أبو صافية، الإنسان في فكر بروتاجوراس للدكتورة سها عبد المنعم. وموسيقى الأفلام للدكتور محي الدين عاصم، وتجسيد الأسطورة في فن البالية للدكتورة لمياء زايد، واللازمات الضوئية للدكتور ناجي فوزي، وتحرر العرض المسرحي: بحث في العلاقة بين النص والمنصة للدكتور مصطفى حشيش.

وأما البحوث الإنجليزية فهي: الهوية الثقافية والمنفي والوطن، في رواية عصر الانتماء لجوان رايدي للدكتورة: غادة ممدوح، ورؤية ثقافية معاصرة لثراجيديا كوميديا، وثراجيكوميديا العصر البيعوبي للدكتورة ندا أبو السعود، وفي خواص المصدر واسم الفاعل الدلالية للدكتور وليد محمد أمير.

والله ولي التوفيق

المادة العربية

* البحث

* المقال النقدي

مدارس الشعر في القرن العشرين

(*) د. محمد عبد المنعم خفاجي



أصبح من العسير أن تجد جمهرة الشعراء ناشراً لديوان شعر، ولقد ضاق ذرعاً الشاعر المهجري الكبير إلياس فرحات (ت ١٩٧٣م) بديوانه المخطوط "مطلع الشتاء" لعدم وجود ناشر له، فبعث به إلى علي رجاء أن يصدر من رابطة الألب الحديث، التي كرمته فسي دارها في مارس من عام ١٩٥٩م، واستجابت للرابطة له، فصدر الديوان في ربيع عام ١٩٦٨م.

والناشرون هم مقياس الرأي الأدبي العام، ومعنى ذلك أن الشعر لا يلقي تشجيعاً من قرائه، وأن الشاعر لا ينال الاهتمام من جمهور أمته، وإذا كان النتاج الأدبي والثقافي يلقي القليل من الاهتمام، فإن الإبداع الشعري أصبح لا يلقي منه قليلاً أو كثيراً، فهل انتهى زمن الشعر اليوم ؟

أقول ك كلاً، لم يفته دور الشعر في حياتنا المعاصرة بمادياتها وضوابطها وسعيها نحو العلم والتكنولوجيا، ولن ينتهي أبداً، لأن الشعر هو لغة العاطفة، وهو التعبير الجميل عن أدق مشاعر الإنسان، وهو النغم

• أستاذ الألب العربي، بجامعة الأزهر.

الشجي في سمع إنسان العصر، وهو الحلم الهامس في شفاء الزمن، والنشيد العذب في ثغر الحياة، ومحال أن يعيش الإنسان بعقله وحده، أو أن يلغسي عواطفه المملوءة بشتى الانفعالات والذكريات، ومحال أن لا ينصت الإنسان إلى ندائها، وأن لا يتحدث عنها وإليها.

فماذا حدث للشعر إذن ؟

هل هي العصر والألسنة والمذاهب والمدارس والتيارات ؟
أو هل هي مسؤوليات الإنسان السابح في تيار الحياة الجارف، أو هل هي لغة الأرقام والإحصائيات التي لم نعد نألف شيئاً سواها، ولا نحس الاستماع إلا إليها ؟

وكيف إذن يعبر المحب الهيمان عن أشجانه في السحر ؟
وكيف يغني الصياد في زروقه السابح وسط التيار ؟
وكيف يشدو بالليل السائر المكثود في الصحراء والقمر تتلألاً أشعثه الساحرة في وسط السماء ؟

كيف للمحزون أن يتأوه، وللمحروم أن يتضرع، ولألم أن تغنى لولدها، وللعامل أن يرفع صوته ليخفف عن نفسه عناء العمل ؟ وماذا يقول عاشق للطبيعة وهو واقف أمام زهرة في الروض يتناجيه، أو أمام هزار يغنى فوق فنن ؟ وإلا فمن علم للبدر كيف يتألق، والغدير كيف يتفرق ؟

(٢)

وإذا كان الشعر في القرن الثامن عشر شعراً كلاسيكياً، لأنه شعر التقليد والإحياء للأدب القديمة الإغريقية واللاتينية، ولأنه شعر الصياغة وبلاغة التعبير، لأنه شعر المناهج والقواعد المرعية في اللغة والأدب

واستلهم التراث القديم واتخاذة نموذجاً يحتذى، ولأنه شعر العقل السذي يصحي فيه للشاعر بعاطفته غالباً في سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية.

فإن الشعر الذي طار على جناح القرن التاسع عشر وحمل شعار تحطيم الأصول الكلاسيكية، والدعوى إلى الرجوع للذوق والعاطفة والإلهام، هو الشعر للرومانسي الذي يغذيه التيار العاطفي بالطابع الذاتي الوجداني، وبالمشاعر الرقيقة الحالمة، هو الشعر الذي هام بالطبيعة، وعاش في أحضان الريف، وترنم بجماله الحر المنطلق من قيود الحضارة، وهو الشعر الغنائي العاطفي، الذي التزم بالبساطة في كل شيء، وترك النفس على سجيبتها، وعانق الفطرة والطبع الخالص.

وبحكم التأثير والتأثير عرف الشعراء العرب في العقد الثاني من القرن العشرين لغة الرومانسيين الشعراء في الغرب وهي اللغة التي ترنم بها قيس في ليلاه، وابن الفارض في نجواه، وأخذوا عنهم، وحاكوهم في كل ما ينظمون من قصيد، وسبق مطران وشكري والعقاد والمازني إلى الدعوة للرومانسية، وتلاه شعراء مدرسة أبوللو، وحمل الدعوة ذاتها شعراء المهجر فقالوا الشعر الوجداني الذاتي شعر العاطفة المشبوبة.

ولقد ازدهر الشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين في ظلال الكلاسيكية والرومانسية أيما ازدهار فظهر شوقي وحافظ ومحمدر مطران ومعهم الرصافي والزهاوي. وتلاه شكري والعقاد والمازني وأبو شادي وناجي وعلى محمود طه والشاببي والنجاني يوسف بشير وأحمد فتحى والصيرفي وصالح جودة ومختار الوكيل وحسن القرشي وعامر بحيري والعديد من الشعراء الرومانسيين الحالمين، في نهضة شعرية لم تعرفها العربية خلال عصور عديدة، وهكذا عاش الشعر في

ظلال مدرسة البعث والإحياء، ثم مدرسة الديوان فمدرسة أبو اللو، فمدرسة شعراء الهجر فمدرسة شعراء الواقعية المحافظين في أغلب الأمر على عمودية القصيدة مؤثرتهم المضمون على الشكل، في نهضة شامخة.

أما مدرسة البعث والإحياء فعاشت في ظلال روادها البارودي ثم شوقي وحافظ ومحرم ومطران أجمل أيامها، حيث مجد الشعر ومجد الشعر معاً، وهذه المدرسة هي مدرسة العمودية، أو قل : الكلاسيكية، وعندما قال شوقي بيته المشهور :

جاذبتني الثوب العصي وقالت أنت الناس أيها الشعراء

كان يعني ذلك حقاً، ويرى الإنسان لا يتمثل إلا في الشاعر وحده، وكان شوقي شاعر العبقرية كما يقول الزيات، وشاعر الإلهام كما رآه الرافعي، وكان منحة أجيال كما يقول د. علي العناني.

ولم يلق الشعر العربي الحديث مجدداً كالمدجد الذي عاش به على يد أمير الشعراء أحمد شوقي.

لقد حمل لواء الشعر أربعين عاماً والشعراء يسسيرون وراءه في جميع الأقطار العربية كما يقول د. أحمد ضيف، وفاخر به جيله الأجيال كلها كما يقول شيخ العروبة أحمد زكي باشا.

وبنه الجبل كله بشوقي كما يقول الشاعر علي محمود طه، وكانت طاقة شوقي الفنية ضخمة، وموسيقاه في جملتها أعذب من موسيقى أكبر شعراء العربية كالمتنبي، كما يقول رائد أبو اللو د. أحمد زكي أبو شادي، ولقد فاق شوقي شعراء عصره ومن قبلهم من شعراء القرن السادس الهجري وما يليه بمعانيه المبتكرة كما يقول أحمد الإسكندري، ونهايك بعبقرية شوقي التي كانت كمنجم الماس يمتلئ بالثراء والعطاء بلا حدود.

وشوقي جمع بين أغراض القدماء وتجديد المحدثين، فكتب في أغراض جديدة من الاجتماع والسياسة والوطنية والقومية، وعبر عن شتى النزعات الإسلامية والإنسانية، وأجاد في وصف الطبيعة وفي شعر الحكمة والفخر والحب وفي شعر الوصف عامة ونظم الشعر التاريخي والملحمي ونظم المسرحية والقصة الشعرية، وجدد في بناء الشعر تجديداً لم يشهده عصر قبل عصره، وشعره في وصف الآثار الفرعونية والإسلامية، بل شعره الإسلامي كله، مرحلة متقدمة في الشعر العربي الحديث، وفاق في موسيقاه البحري والمتنبي وابن زيدون والشريف الرضي، وقد تابعه في هذه الموسيقى المبدعون في عصره، كنجادي وعلى محمود طه وصالح جودت، وسواهم^(١).

ومن عجب أن الراجعي الذي فتن بشاعرية شوقي وهو في القمة كان قد هاجم وهو في منتصف حياته الشعرية، فكتب عام ١٩٠٥م في "مجلة الثريا" مقالا مستعاراً للتوقيع، قسم فيه الشعراء إلى طبقات ثلاث :

الأولى : جعل فيها البارودي والكاظمي وحافظاً والراجعي نفسه.

والثانية : جعل فيها صبري وشوقي ومطران وحفني ناصف والبكري.

والثالثة : جعل فيها المنفلوطي وأحمد محرم والكاشف وأحمد نسيم.

ودارت معركة نقدية كبيرة آنذاك حول هذا الهجوم المسافر على شوقي ... وسار الزمن وجاءت مدرسة الديوان وهاجمت شوقياً ومدرسته هجوماً حاداً انتصاراً منها للرومانسية وهدماً للكلاسيكية وصدر عام ١٩٢١م كتاب الديوان يحمل صور هذا الهجوم العنيف، أما مدرسة أبوللو فدعت للرومانسية واحترمت الكلاسيكية وأعلامها وتراثها ولم تمس على

أشلاء جرحي هذا الهجوم إيماناً منها بالروح الإنساني وبأن الشعر يحتمل أن تعيش في نطاقه مدارس كثيرة، وتمشى في ظلاله تيارات مختلفة، عكس ما يقوله شعراء الحداثة اليوم.

ومع ذلك كله فقد نهض الشعر الغنائي في ظلال الرومانسية لأنه شعر ذاتي لا موضوعي، وتكونت الوحدة العضوية للقصيدة، وظهرت شخصية الشاعر في شعره، وردد شكري بيته المشهور :

إلا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

(٣)

وإذا كان تراثنا الشعري يتمثل في القصيدة العربية العمودية، التي ورثناها عن امرئ القيس وحسان وجريز والبحري والمنتبي والرودي وشوقي ولضربهم، من الشعراء الذين أغنوا الشعر العربي، ولقصوه بالأخيلة الأخاذة، وبالموسيقى الماثورة.

فإن كل هذا التراث الشعري الأصيل هو جزء من كيان القصيدة العربية، التي لا تسمى قصيدة شعرية عند جمهرة النقاد حتى تكون أبياتها من بحر شعري واحد، وحتى تلتزم فيها قافية واحدة، وإن كان شعراؤنا المعاصرون بتأثير الرغبة في التجديد، وتسهيلا على أنفسهم من قيود الفن والنزائمه، أجازوا لأنفسهم أن تشتمل القصيدة على عدة أوزان إذا تعددت مواقفها وأفكارها، ونظموا من ذلك بعض قصائد، من أشهرها قصيدة "الشاعر والمسلطان الجائر" "الإيليا أبو ماضي"، وأجازوا كذلك تعدد قوافي القصيدة الواحدة مجارة لفن الموشحات الأندلسية، وتحرروا من سلطان القافية، وجعل الكثير منهم لكل مقطع في القصيدة قافية، إذا كان مقطع يمثل تياراً فكرياً متميزاً.

ولا يزال للقصيدة العمودية سلطانها الكبير، لموسيقاها المؤثرة^(١)، ونغمها الموقع، وجمالها الفني الأخاذ، والفن هو الفن لا بد فيه من القيود، والمثل الفرنسي السائد يقول : "لا يحيا الفن بغير القيود" فمن خلال للقيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر. ومع ذلك ففي نرلتنا الشعري ألوان عديدة من التجديد، ومن بينها : الموشحات - والأراجيز - والشعر القصصي، والشعر التمثيلي (المسرحي) - والشعر الملحمي، وظهر شعر التفعيلة اليوم.

(٤)

والدعوة إلى الشعر الحر من بعض نقاد الثلث الأول من القرن العشرين تأثرت في أكثر الأمر بمذهب الشاعر الأمريكي "والث هوثمان" الذي هجر الأوزان في معظم شعره، وكذلك لم يهتم بالقافية، ووجه جل اهتمامه إلى الإيقاع الشعري. وكان بعض الشعراء في أوروبا قد شكوا في ضرورة الوزن للشعر، وإن لم يلق رأيهم ذلك أنصاراً كثيرين إلا في الولايات المتحدة وفي بلجيكا، أما في إنجلترا وفرنسا فلم يصادفوا نجاحاً يذكر.

والخروج على الوزن الشعري مع ملاحظة تنغيمات موسيقية خاصة هو ما يسمى شعراً حراً عند أبي شادي والسمرتي الذي يقول : ليس الشعر الحر ضرباً من القوضى، بل إن له صناعة فنية تخلق إيقاعات موسيقية، وإن خالفت الإيقاعات الموروثة... ثم صار الشعر الحر في رأي نازك الملائكة في كتابها "مضاي الشعر المعاصر" لا يطلق إلا على تنويع التفعيلات في أسطر القصيدة، ولباكتير ومحمد فريد أبي حديد وسهير القلماوي والمازني وأبي شادي والشابي وغيرهم تجارب كثيرة تمثل أولية الشعر الحر.

ومن الشعراء الذين ينظمون الشعر الحر من يتسأثرون بالطريقة القديمة فيلتزمون في أحيان كثيرة القافية، كنزار وحسن عبد الله القرشي والفيتوري، ومنهم من يتركها كنزك والسياب والبياتي في أغلب شعرهم.

وللدكتور طه حسين رأي في الشعر الجديد، عبر عنه في أحاديث مختلفة له نشرت في أمهات المجلات الأدبية.

يقول الدكتور طه حسين : "إن النزعة إلى التجديد في الأوزان والقوافي دعوة غير منكرة وغير جديدة وإنني لا أرى في هذا التجديد فسي أوزان الشعر وقوافيه بأساً" (مجلة الأديب اللبنانية عدد مايو ١٩٦٠م - عدد فبراير ١٩٥٧م).

وتحدث نازك الملائكة في مقدمة ديوانها "شجرة القمر" الصادر عام ١٩٦٨ عن قضية شعر التفعيلة "الشعر الحر" فتقول :

"إنني لم أدع يوماً إلى الاقتصار على الشعر الحر، ديواني "شظايا ورماد" الصادر سنة ١٩٤٩م وهو الذي دعوت في مقدمته إلى الشعر الحر دعوة متحمسة لم تكن فيه إلا عشر قصائد حرة بينما كانت القصائد الأخرى جميعاً تنتمي إلى الأوزان الشطرية، وديواني "قراءة الموجة" الصادر عام ١٩٥٧م اقتصر على تسع قصائد من الشعر الحر، ولا أنكر قط أنني اقتصر على الشعر الحر في أية فترة من حياتي، وسبب هذا أنني أولاً أحب الشعر العربي ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة، ثم إن الشعر الحر كما بينت في كتابي "قضايا الشعر المعاصر" - يملك عيوباً واضحة أبرزها : الرتابة والتدفق والمدى المحدود، وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذا اللون، وإنني لعلّى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان

الشرطية بعد أن خاضوا في الخروج عليها، والامتهانة بها، وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت، وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له أو يترك الموسيقى الشعرية للخلابة تركا مطلقا.

وها هي ذى حركة الشعر الحر، في أمريكا التي تزعمها الشاعرة "أمي لويل" زعيمة مدرسة التصويريين، والتي اهتمت بالصورة الشعرية، ودعت إلى إيقاعات موسيقية جديدة للتعبير عن الحالات الجديدة، ورأت أن الشعر الحر أفضل ألوان الإبداع الشعري، باعتباره أطوع في التعبير عن ذاتية الشاعر.

ووجد من ينكر عليها كل ذلك من شعراء ونقاد، من بينهم النقاد الأمريكي "لويس انترمير" الذي نادى في كتابه "الشعر الأمريكي المعاصر" بالثورة على الشعر الحر، ورأي أنه في تياره يضيع الأصل والجيد من الإبداع الشعري وسط للركام الهائل من القصائد الهزيلة التي لا تكاد تفرق عن النثر، مما جعل النقاد في أمريكا يهاجموه الشعراء التصويريين ويتهمونهم بالهرطقة، وينادون بوجوب حماية مستقبل الشعر والأدب من اتجاهم الهدام، للشكل الفني في الشعر.

ويقول هذا النقاد "لويس انترمير" :

"إن الكثير من شعراء أمريكا المعاصرين قد عدلوا عن الدعوة إلى الخروج على القوالب الشعرية المألوفة، بل إن الشاعرة : "أمي لويل" نفسها قد عادت في إنتاجها الشعري الأخير إلى استعمال القوالب التقليدية ومنها "السوناتا وقالب الثلاثيات"، ففي الشعر الإنجليزي أوزان شعرية (مصل

البحور في الشعر العربي)، ومن هذه الأوزان (قالب السوناتا، وقالب الثنائيات)“.

ويقول أيضاً : "إن موجة الشعر الحر التي بعدت عن تراث الشعر أصبحت موضحة قديمة في الشعر الأمريكي، وعودة الشعراء الأمريكيين إلى الأشكال التقليدية للشعر هي بدافع الرغبة إلى التجديد.

(٥)

وإذا كان أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) في ظلال العمودية والكلاسيكية قد جمع الشعراء من كل مكان على مذهب فني واحد، وخط للقصيدة الشعرية خطوطاً واضحة، بنى عليها حاضر الشعر ومستقبله، حتى بايعه الشعراء جميعاً بإمارة الشعر العربي في حفل عام عقد بدار الأوبرا الملكية المصرية عام ١٩٢٧ وأنشد فيه حافظ قصيدته المشهورة :

أمير القوافي قد أتيت مباعاً وهذى وفود الشرق قد بايعت معي

فإننا لا نجد اليوم شاعراً مثل شوقي يصنع صنيعة، ويجمع الشعراء كما جمعهم شوقي على فكر فني واحد في الشعر، ولو وجدناه لأسرعنا بمبايعته بإمارة الشعر مرة أخرى.

ومن عظمة شاعرية شوقي أنه لم يستطع شاعر من معاصريه أن يدعى أنه أولى من شوقي بإمارة الشعر.

على أننا نجد في تراثنا القديمة أن نقادنا القدماء لم ينصبوا شاعراً واحداً أميراً على الشعراء، بل كانوا يرشحون في كل عصر ثلاثة من الشعراء لزعماء العصر فيه : امرؤ القيس والنابغة وزهير في العصر الجاهلي، وحسان وكعب بن مالك وابن رواحة في عصر المخضرمين،

وجريز والفرزدق والأخطل في العصر الأموي، وبشار وأبو نواس ومسلم في القرن الثاني الهجري، وأبو تمام وأبو العتاهية وعلى بن الجهم في القرن الثالث، والبحتري وابن الرومي وابن المعتز في القرن الثالث أيضاً، والمتنبي وأبو فراس وابن هاني الأندلسي في القرن الرابع، وأبو العلاء والشريف الرضي وابن زيدون في القرن الخامس.

وهكذا إلى العصر الحديث حيث شوقي وحافظ ومحرم، ونقوالى الطبقات من شعراء مدارس البعث، والديوان، وأبو لؤلؤ، والمهجر، طبقة بعد طبقة، وكل طبقة يبرز عنها ثلاثة شعراء :
الديوان : شكري والعقاد والمازني.
وأبوللؤ : أبو شادي وناجي وعلى محمود طه .
والمهجر: جبران وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة.

ونحن لا نرى أوفر حظاً من شعراء مدرسة البعث وشعراء مدرسة أبوللؤ، في كثرة الشعراء.

وقد ظهرت مدرسة شعرية جديدة في هذا القرن تناهض مدرسة الواقعيين ومدارس الحداثين، ومدرسة قصيدة النثر، فهذه المدرسة هي مدرسة الشعراء الإسلاميين وفي مقدمتهم شوقي أمير الشعراء، ومن شعرائها : محمود جبر، وعبد الله شمس الدين، ونجيب الكيلاني، وسواهم.

..... الجملة فالقرن العشرون قرن التناقضات الشعرية التي حدثت بتأثير البلبلة الفكرية واختلاف أيديولوجية الشعراء ما بين ترانثيين وحداثيين وواقعيين واشترلكيين ويعثيين ويساريين ووجوديين إلى آخر هذه المتناقضات العجيبة في قرن الأعاجيب.

مصادر الموضوع :

- ١- الدب العربي الحديث - ٥ أجزاء - خفاجي - نشر القاهرة ١٩٩٥م.
- ٢- مدارس النقد الحديث - خفاجي - الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٦م.
- ٣- رائد الشعر الحديث - جزءان - خفاجي ١٩٥٥ رابطة الأدب الحديث.
- ٤- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - للسحررتي - نشر دار تهامة جدة - ١٩٨٥م.
- ٥- النقد الحديث ومذاهبه - خفاجي - القاهرة ١٩٧٦م.
- ٦- دراسات في الأدب العربي الحديث - خفاجي - جزءان - القاهرة ١٩٧١م.
- ٧- دراسات في الأدب العربي المعاصر - خفاجي للقاهرة ١٩٧٨.
- ٨- النقد ومذاهبه بين النظرية والتطبيق - محمد السعيد فريود القاهرة - ١٩٩٧م.
- ٩- تطور الأدب الحديث في مصر - د / أحمد هيكل - دار المعارف - القاهرة ١٩٩٤م.
- ١٠- الأدب العربي الحديث - جزءان عمر للمسوقي - مكتبة نهضة مصر ١٩٦٥م - القاهرة.
- ١١- دراسات في الشعر العربي المعاصر - للشعر العربي بعد شوقي - د. شوقي ضيف - دار المعارف - مصر.
- ١٢- مدارس الشعر الحديث - خفاجي - الانجلو المصرية - ١٩٨٦ ط أولى - دار الوفاء بالإسكندرية عام ٢٠٠٣ طبعة ثانية.

الإبداع

(^١) د. عبد الحكيم حسان

يبدو أن من طبيعة الإنسان المتأصلة فيه أن أن يفسر كل ما يعرض بفكره أو يقع تحت حسه من ظواهر. ولهذا فإن إنسان ما قبل التاريخ لجأ إلى تفسير ظواهر الكون المختلفة حوله. ولما لم يكن التفسير العلمي الصحيح متاحاً له في هذه المرحلة المبكرة من تاريخه قدم لهذه الظواهر تفسيرات غيبية استراح إليها وأنس بها لأنها أشبعت النزعة إلى المعرفة عنده بالرغم من أن هذه التغيرات لم تقدم له حلولاً عملية لما كان يواجهه من مشكلات.

وقد كان من بين تلك الظواهر الغامضة التي واجهت هذا الإنسان ظاهرة الإبداع. فبالرغم من أنها تتبع من بين جنبه فإنها ظاهره لا إرادية لا سلطان له عليها. وهي بالإضافة إلى ذلك ليست موجودة في كل أفراد جنسه، بل إن قلة منهم تتمتع بهذه الظاهرة الغامضة بينما وقس الخلق ينظرون جميعاً موقف العجب منهم والحيرة من فهم هذه القدرة لديهم. ولميل الإنسان الغريزي إلى تقديم تفسير لكل ما يعرض له من ظواهر قدم لظاهرة الإبداع تفسيرات اختلفت من عصر إلى عصر حسب قرائته على الفهم واستعداداته المعرفية. ويتأمل ظاهرة الإبداع وما قدم الإنسان لها من

* أستاذ الأثب المقلرن، بكلية دار العلوم، جامعة لقاهرة.

تفسيرات عبر العصور يمكننا أن نقسم تاريخ ما قدم الإنسان من تفسير لهذه الظاهرة إلى أربع مراحل تتميز كل مرحلة منها عن غيرها من حيث الطبيعة وإن كانت تتداخل تاريخيا وتتعاصر بحيث إن أية مرحلة تطرأ على سابقتها فإنها لا تلغيها بل تعاصرها. وهذه المراحل الأربع هي :-

أ- المرحلة الأسطورية. ب- المرحلة الفلسفية.

ج- المرحلة الإنسانية. د- المرحلة العلمية.

* * *

تمثل الأسطورة أولى المراحل التاريخية لتطور الإنسان، فقد حاول الإنسان أن يقدم تفسيراً لظواهر غامضة في نفسه وفي الكون من حوله. فجاءت هذه التفسيرات غامضة غير شافية. وكان من أمثلة ذلك فيما يتصل بالإبداع ظاهرة للشياطين عند شعراء الجاهلية. ومن الغريب أن الثقافة الإسلامية بعد تطورها لم تحاول أن تقدم تفسيراً لظاهرة الإبداع يحل محل أسطورة الشياطين هذه. ربما يكون السبب ما قيل من أن العقلية العربية، التي كانت الأساس الذي بنيت عليه الحضارة الإسلامية، عقلية تجريبية تجيد في العلم ولكنها لا تجيد في الفلسفة التي يعد عالم الغيبات أحد مبادئها الأساسية. من ثم أكان التقدم الهائل للحضارة الإسلامية في مجال العلم بمختلف فروعه في حين ظل فلاسفة المسلمين يتخذون من فلاسفة اليونان أساتذة لهم فتتبعوا آثار أقدامهم ولم يحيدوا عنها. كان للأسطورة عند اليونان دون خطير ظهرت آثاره في مختلف مجالات الحياة عندهم ظهرت في الفلسفة والفنون والدين. وفي مجال الإبداع ظهرت فكرة للكاتبات الملهمة في مجال الشعر الذي كان له إلهة كما كان لسائر الفنون. وكانت هذه الآلهة تلهم الشعراء كما كانت الشياطين تلهم شعراء العرب.

وإذا كان الخيال العربي قد توقف عند مرحلة الشياطين وعدمه مصدر إبداع الشعر، فإن الخيال الإغريقي قد وسع من المرحلة الأسطورية في الإبداع فامتد الزمن بها حتى بعد أن تطورت الفلسفة. فظهرت هذه المرحلة الأسطورية في كتابات أفلاطون الذي أضفى على الشعر في بعض محاوراته - التي ينسب بعضها إلى سقراط صفة القداسة، وجعل منه وحياً توحيه الآلهة إلى الشعراء فينطقون بما يوحي إليهم دون أن تكون لهم يد في تأليفه. وبهذا يكون الإبداع وحياً أو إلهاً ما لا مجال فيه للصناعة أو الفن. يقول في فيدروس: "النوع الثالث من الجنون هو جنون أولئك الذين تستولي عليهم ربات الشعر. وهو يمس الروح البكر اللطيف، وحين ينفث هذا الجنون في الروح حالة الوجد يوظف فيها الأشعار الغنائية وغيرها بالإضافة إلى تلك التي تمجد الأعمال العديدة للأبطال القدماء بغرض تربية الأجيال الصاعدة. غير أن ذلك [الشاعر] الذي يأتي إلى المعبد مؤيداً بالصناعة دون أن تكون في روحه لمسة الجنون من ربات الشعر - أقول إنه هو وشعره لا يؤذن لهما بالدخول فلا مكان لعاقل حين تكون المناقشة مع مجنون". ويقول في ! في إيون معللاً لإجادة الشاعر فناً من فنون الشعر دون غيره: - "ذلك أنه [الشاعر] لا يفرض الشعر صناعة، بل بقوة مقدسة ولو تعلم [ذلك] عن طريق قواعد الصناعة لعرف كيف يتكلم لاقى موضوع واحد، بل في كل الموضوعات. ولهذا فإن الإله يأخذ بعقول الشعراء ويستخدمهم أدوات له كما يستخدم المتنبيين حتى نعرف نحن الذين نستمع إليهم أنهم لا يتحدثون من تلقاء أنفسهم" أولئك الذين ينطقون بكلمات لا تقدر بثمن في حالة من غيبة الوعي. فالأله نفسه هو المتحدث إلينا من خلالهم". هكذا يؤكد أفلاطون أهمية الإلهام مصدراً للشعر، حتى إن للصناعة وحدها - إذا غاب الإلهام - لا تغني عن الشاعر شيئاً. وهو بالإضافة إلى

ذلك يؤكد الطبيعة المقدسة للشعر حتى إنه يقيس الشعراء على المتنبئين. ويلاحظ أن أفلاطون يوسع من دائرة الإلهام بحيث يجعلها لا تقتصر على الشاعر بل تشمل المنشد والممثل، بل والمشاهد أيضاً. ويجري على لسان سقراط قوله مخاطباً "أيون" : - "إن الموهبة التي بذلك ليست صناعة بل هي - كما كنت أقول - إلهام. إن هناك إلهاً يحركك كذلك القوة الكامنة في الحجرات الذي يسميه "يور بيبس" مغناطيساً والذي يعرفه الناس باسم هرقليا. فهذا الحجر لا يجذب حلقات الحديد فحسب بل يمنحها كذلك قوة مماثلة تجذب بها الحلقات الأخرى. وقد ترى أيضاً عدداً من قطع الحديد والحلقات معلقاً بعضها من بعض بحيث تشكل سلسلة طويلة وكلها يستمد قوة التعليق من الحجر الأصلي. وبالطريقة ذاتها فإن ربة الشعر تلهم الناس ومن هؤلاء الملهمين تتعلق سلسلة من الأشخاص الآخرين كل منهم يستمد الإلهام منهم... ألمست تغيب عن وعيك ؟ ألا تبدو روحك في حالة الوجد وكأنها بين الأشخاص والأماكن التي تتحدث عنها ... أتعرف أن المشاهد هو آخر الحلقات التي تستمد القوة - كما قلت - من المغناطيس الأصلي وأن المنشد مثلك والممثلين هم الحلقات المتوسطة، وأن الشاعر نفسه هو أول الحلقات جميعاً؟".

وسواء أكان الكلام الوارد في محاورات أفلاطون له هو أم لسقراط فإنه على عمقه وتعقده لا يعدو أنه يقرر فكرة إن الإبداع يقوم على الإلهام، وإن هذا الإلهام يصدر عن قوى علوية تفوق الإنسان قدرة ومعرفة ومثل هذا الفكر كما رأينا مشترك بين بدو الصحراء وفلاسفة اليونان حتى هذه المرحلة من فكر أفلاطون.

* * *

لكن أفلاطون يفاجئ قارئه في كتابه "الجمهورية" بوجهة نظر أخرى حول الشعر تختلف عن وجهة النظر السابقة. وهذه الآراء التي أوردتها في الجمهورية تختلف من حيث المنهج عن هذه الآراء التي سبقناها منذ قليل. لأن ما ورد منذ قليل إنما هو أسطوري، ولكن ما ورد في الجمهورية عقلي بصرف النظر عن قيمته أو صحته. وسبب هذا الاختلاف في فكر يتناول موضوعاً واحداً - فيما يبدو - هو أن ما جاء في الجمهورية عن الشعر لم يكن الشعر فيه مقصوداً بالدرجة الأولى وإنما يتناوله أفلاطون من خلال شرحه لنظريته في المعرفة. وقد يكون هذا الاختلاف بين آرائه عن الشعر في المحاورات وآرائه عنه في الجمهورية أن ما جاء في المحاورات التي ينسبها إلى سقراط هي لسقراط بالفعل وأن ما ورد في الجمهورية إنما هو لأفلاطون بمعنى أن العقل الذي تناول الموضوع في المحاورات غير العقل الذي تناوله في الجمهورية.

يذهب أفلاطون إلى ، هناك عالماً يتسم بالكمال هو عالم "المثل" أو الأفكار وأن هذا العالم الموجود وراء عالمنا هذا لا يوجد فيه إلا مثل واحد كامل له في عالمنا المادي تحققات غير كاملة فحين يصنع النجار مائدة - مثلاً - فإنه ينتج شيئاً ناقصاً لفكرة كاملة في عالم المثل. أي أن ما يصنعه النجار إنما هو تحقيق ناقص لشيء كامل يوجد في عالم المثل. أي أن ما يصنعه النجار أخط درجة من نموذج الكامل في عالم المثل. وحين يأتي الفنان فيرسم صورة للمائدة التي صنعها النجار فإن الصورة التي يرسمها أخط درجة من المائدة التي صنعها النجار لأنها محاكاة لها كما أن ما صنعها النجار محاكاة للمائدة الموجودة في عالم المثل. فإذا ما كان ما يصنعه النجار أخط درجة عن مثاله لأنه محاكاة له فإن الصورة التي رسمها الفنان أخط درجتين مما في عالم المثل لأنها محاكاة لمحاكاة.

والمقياس هنا هو مدى قرب الشيء من حقيقته فمائدة النجار تبعد عن حقيقتها بدرجة واحدة في حين أن مائدة الفنان تبعد عن تلك الحقيقة بدرجتين. وواضح أن هذا يتعارض تماما أو يتناقض مع ما ورد في أيون حيث يقرر أفلاطون - أو سقراط - أن ما يقوله الشاعر حق وجميل لأنه وحي من عند الآلهة وأن الشاعر لذلك لا يمكن أن يتهم بالكذب. وفي الجمهورية يخطو أفلاطون خطوة أخرى في التصغير من شأن الفن. حيث يرى أن الشعر الغنائي الذي يحاكي العواطف والانفعالات يثير لدى تالقيه عواطف وانفعالات مماثلة. وهي أشياء تقتضي الصحة الخلقية للإنسان أن لا تستثار بل أن تظل دائما تحت سيطرة العقل. وفي استنثارها إفساد لأخلاقه الناشئة. ولذلك فلا ينبغي أن يسمح لأمثال هؤلاء الشعراء أن يعيشوا في مجتمع مثالي كالجمهورية. وهكذا نزل أفلاطون بقيمة الفن فأبعده عن الحقيقة بدرجتين كما جعله خطرا على الأخلاق لما يثيره من عواطف وانفعالات يجب أن تظل محكمة دائما بسلطان العقل. ومن ثم لا يكون الفن أداة للمعرفة بالإضافة إلى خطورته على أخلاق الناشئة. ولما كان أفلاطون قد ألف كتاب الجمهورية في أخريات حياته فقد رأى بعض الباحثين أن آراءه في هذا الكتاب أقرب إلى تمثيل رأيه مما ورد في غيره من أعماله. وقد مر منذ قلبا احتمال أن تكون الآراء التي وردت عن الإبداع في المحاورات لسقراط وليست لأفلاطون. وبالرغم من أن أفلاطون لا يحدثنا في الجمهورية عن مصدر الشعر فإننا نستطيع أن نفرض أن ما يشكل خطرا على أخلاق الناشئة لا يتصور صدورهم عن الآلهة كما هو الشأن في المحاورات. وغنى عن البيان أن مثل هذه الآراء لا تقدم صورة صادقة لما كانت عليه النظرة الأغريقية بصفة عامة إلى الشعر.

لكن ارمطو هو الذي استطاع بمنهجه التجريبي أن يقدم صورة لما

كان عليه واقع الشعر عند الإغريق. إن جوهر الاختلاف في المنهج بين أفلاطون وأرسطو يرجع إلى اختلافهما حول المثل أو الأفكار أو الأشكال فقد أحل أفلاطون المثل في عالم علوي منفصل تماما عن العالم المادي الذي عده مجرد محاكاة لعالم المثل في حين جمع أرسطو بين العالمين بل مزج بينهما حين جعل مثال الشيء أو شكله كامنا فيه، وبذلك جعله خاضعا لقانون الصورة أو التغير. وإذا كان لابد من تقريب هذا الفرق إلى أذهاننا فإننا يمكن أن ننصور المثل الأفلاطوني شكلا هندسيا ما لمثلث مثلا، وأن ننصور الشكل الأرسطي حيوانا كالحصان فالمثلث شكل تجريدي لا يخضع لقانون الصيرورة، أما الحصان فكانت عضوي خاضع لهذا القانون لأنه يولد فلوا ثم يكتمل فيموت ويتحلل، وهي صيرورة هادفة نحو غاية. وإذا كان شكل الشيء يمثل في أكمل صورة من صور تطوره فإن مرحلة الاكتمال هذه هي التي تمثل شكل الحصان. وهكذا نرى الشكل الذي كان مثالا منفصلا عن الواقع عند أفلاطون هبط إلى العالم المادي وأصبح كامنا في الأشياء المادية بوصفه المحرك لكيانها ويمضي بها حسب قانون الصيرورة نحو غاية معينة. وإذا كان كل من أفلاطون وأرسطو يقول إن الفن محاكاة للطبيعة فإنهما يختلفان بعد ذلك في كل شيء. فالمحاكاة عند أفلاطون ابتعاد عن الواقع لأن نتيجة المحاكاة عنده لا ترقى إلى مرتبة الشيء نفسه. أما عند أرسطو فإن المحاكاة أرقى من الواقع لأن المحاكاة عنده لا تقوم على النقل - كما هو الشأن عند أفلاطون - وإنما على الاختيار والانتقاء والترتيب لأنها محاولة لتقديم شكل الشيء وليس الشيء نفسه. وبذلك يضعف عنصر الإلهام عند أرسطو ويقوي عنصر الصنعة. وقد كان لهذا الاتجاه الأرسطي تأثيرات واسعة على دراسات الشعر في التراث العربي. وكان لفكره الأدبي آثاره العميقة على التراث الأوربي التي استمرت إلى القرن الثامن عشر.

وإذا كانت نظرية الخيال عند الرومانتيكيين تمثل اكتمال المرحلة

وجونسون، لم يكونوا يولون الخيال أهمية خاصة، وكانوا يركزون اهتمامهم على الوهم شريطة أن يعمل تحت سيطرة العقل. وبالرغم من أنهم كانوا يعجبون بالإبداع الموفق للصور التي قصصوا بها الانطباعات الحسية والاستعارات، فإن ما كان يعينهم بصفة أساسية في الشعور صدقه في تصوير العواطف، والشاعر عند الكلاسيكيين مفسر وليس مبدعا يهتم بإبراز مفاتن ما هو معروف أكثر من اهتمامه بالخفي غير المألوف. وبمظاهر الحياة أكثر من أسرارها. أما بالنسبة للرومانتيكيين فالخيال أساسي وبغيره لا يمكن إبداع أي شعر، لقد اكتشف الرومانتيكيون فجأة الإمكانات الهائلة في النفس الإنسانية، وعبروا عن هذه الإمكانيات بجرأة وسعة أفق. وقد بلغ من اهتمام الرومانتيكيين بالخيال أن رفعه بعضهم إلى مرتبة الألوهية مثل بليك. يقول كولريدج مقسما الخيال إلى أولى وثانوي:- "وأرى أن الخيال الأولى هو القوة الحية والوسيلة الأساسية لكل إدراك إنساني، وهو بمثابة التكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الأبدية في العقل المطلق".

صحيح أن كولريدج يرى أن الشعر نتاج الخيال الثانوي، لكن لما كان الخيال الثانوي لا يختلف عن الخيال الأولى إلا في الدرجة فإن اهتمام كولريدج بالخيال من الموضوع بحيث لا يحتاج إلى مزيد من البيان لأنه يرى أن الخيال له دور في عملية الإبداع الإلهي. والواقع أن غير كولريدج من الرومانتيكيين يشاركونه هذا الرأي. ومن هؤلاء وردزورت وشيلي وكيتس. وواضح أن هذه دعوى جزئية، ولكن هذا لا ينفي أنها كانت المصدر الذي استخدمه الشعر للرومانتيكي والعنصر الساحر فيه.

لقد أبدع الرومانتيكيون عوالمهم الخاصة، ونجحوا في إقناع قرائهم

أن هذه العوالم لم تكن باطله لكنها متوهمة ليس إلا. إن الشعراء الرومانتيكيين يعتقدون أن إبداعاتهم ذات صلة بالواقع، حقيقة لم يكن منهجهم هو منهج العقول التحليلية، لكنه مع ذلك منهج متعمق. إنهم يفترضون أن الشعر - بمعنى من المعان - يتناول الحقيقة، وإن كانت هذه الحقيقة تختلف عن الحقيقة العلمية والحقيقة الفلسفية. ويصر الرومانتيكيون على أن الخيال يكشف عن نوع من الحقيقة بالغ الأهمية، ويؤمنون بأن الخيال في عمله يرى أشياء لا يدركها الذكاء العادي لأن في الخيال من البصيرة ما لا يتمتع به الذكاء العادي، يرى الرومانتيكيون إذن أن الخيال مرتبط بنوع من البصيرة، وأنهما يشكلان معا قدرة واحدة، فالبصيرة تشير الخيال وتدفعه إلى العمل من ناحية والخيال يقوي البصيرة من ناحية ثانية. هذا هو الغرض الذي كتب الرومانتيكيون الشعر على أساسه. يعني هذا أن حسهم بأسرار الأثنياء في حالة الإبداع ينفعهم إلى فحصها ببصائرهم وإلى تشكيل مكتشفاتهم في أشكال خيالية.

لقد كانت للرومانتيكيين نظرة خاصة إلى الطفل تعد نقطة بداية للمرحلة التالية وهي المرحلة العلمية - وقد تحدث عنها كثير من شعرائهم وإن كان كلام وردزورث عن الطفل جاء أكثر تفصيلا من كلام غيره. يرى وردزورث أن الطفل تكون لديه ذكريات عن عالم آخر كان ينعم فيه بالسعادة قبل مولده، ويرى أن الخيال في الطفولة يعمل كما يعمله في نفسه في حالات الإبداع عنده. وربما ترجع نظرية ذكريات ما قبل الميلاد هذه إلى أفلاطون، لكن وردزورث لم يأخذ هذه النظرية عنه. والأقرب أنه أخذها عن كولريدج. فقد تحدث كولريدج عن الوجود قبل الميلاد لتفسير إحساس بجده البعض أحيانا إنه وجد في مكان ما من قبل. وقد التقط ورد

وروزوث هذه الفكرة ليفسر بها حالات الكشف عنده. لكن هذا الإحساس عند الطفل يختفي بالتجريد مع التقدم في السن. لقد أخذ روزوث فكرة الوجود السابق على الميلاد من كولريدج. كما أخذ عن فوهم فكرة ثلاثية الذكريات السعيدة عن هذا الوجود مع تقدم السن وعنهما كون نظريته الخاصة به. لقد رأى في ذكريات الطفل عن عالمه قبل مولده ما يشبه تماماً رواه هو وما كان في وسعه إلا أن يقيم علاقة بين هذه وتلك. وقد رأى أن هذه القدرة على الكشف ذات صلة قوية بالخيال وبعملية الإبداع إلى الحد الذي لم يفرق فيه بينهما . لقد كان يؤمن بأن عملية الإبداع في أرقى صورها تتضمن نوعاً من البصيرة في طبائع الأشياء. ولم يكن ورد زورث وحدة بين الرومانتيكيين الذين قرّنوا بين الطفل وبين الشعر. فقد وردت الفكرة في شعر بلوك وفي شعر فوهم وفي شعر كولريدج وفي كتاباته النقدية. وكان ذلك تمهيداً قوياً للمرحلة التالية من مراحل الإبداع وهي المرحلة العلمية. فقد أقام فرويد نظريته في الإبداع على المقارنة بين الطفل وبين المبدع.

* * *

يبدأ فرويد بالتساؤل : ألا ينبغي أن نبحث عن الآثار الأولى لنشاط الخيال في مرحلة الطفولة؟ إن أحب الأشياء إلى الأطفال وأكثر ما يشغلهم هو اللعب. والطفل في لعبه يؤمن - كما يؤمن الكاتب المبدع - أنه يخلق عالماً خاصاً به، أو بالأحرى إنه يرتب محتويات هذا العالم بطريقة توفر له المتعة. والطفل ينظر إلى هذا العالم نظرة الجد. ويمارس معه قدراً كبيراً من العاطفة. وما يقابل اللعب ليس هو الجد بل الواقع. وبالرغم من الكم الهائل من العاطفة الذي يتعامل به الطفل مع عالمه فإنه يميز تمييزاً تاماً

بين عالمه هذا وبين الواقع، ويحاول أن يصل ما بين موضوعات هذا العالم وبين الأشياء التي يراها في عالم الواقع. هذا الوصل بينهما هو كسل ما يفرق بين لعب الطفل وبين الوهم.

ويؤكد فرويد أن الكاتب المبدع يصنع ما يصنعه الطفل في لعبه تماما. فهو يتوهم عالما ويأخذ هذا العالم مأخذ الجد. وهو كذلك يميز بين هذا العالم وبين الواقع تماما. إن كون عالم الكاتب المبدع غير حقيقي - شأنه شأن عالم الطفل - له آثاره الهامة في فنه، لأن كثيرا من الأشياء التي لا تثير المتعة لو كانت واقعية يمكن أن تثير متعة في أعمال الوهم. ولأن كثير مما يبعث على الاكتئاب يمكن أن يكون مصدر متعة للسامع لو المشاهد إذا ما أخرج للتمثيل. ويبدو أن فرويد قد أخذ هذه الفكرة أيضاً عن الرومانتيكيين لأن ورد زورث - على سبيل المثال - يتحدث عن ما يسميه "تعليق عدم التصديق" The Suspension of disbelief وهو ما يعني أن القارئ أثناء قراءة الأدب الإنشائي يؤمن إيمانا كاملا أن وقائع حدثت بالفعل رغم إيمانه قبل البدء في القراءة أنه أدب إنشائي.

ويلاحظ فرويد فيما يتصل بالمقابلة بين الواقع وبين اللعب أن الطفل يتوقف عن اللعب حينما يكبر، وبعد أن يكون قد جهد على امتداد عقود من الزمن في تصور حقائق الحياة بشكل جاد ربما يجد نفسه يوما في موقف فكري يلقي فيه المقابلة بين اللعب وبين الواقع مرة أخرى، وينظر إلى الوراء - وهو الإنسان البالغ - فيرى الجد الصارم الذي نظر به إلى لعبه في طفولته. وبالمقارنة بين عمله الجاد في كبره وبين لعبه في طفولته يلقى عن كاهله لعبه الثقيل الذي ألقته الأيام عليه، ليفوز بالمتعة التي يتحها له الهزل. وعلى أي حال فالناس يتوقفون عن اللعب عندما يكبرون، ويبدون وكأنهم قد ألقوا عما نتجحه لهم الممرات التي يفوزون بها من

لللعب. لكن من يفهم طبيعة العقل الإنساني يدرك أن ليس هناك ما هو أصعب من أن يتوقف عن اللعب حينما يكبر فإنه لا يتوقف في الواقع عن اللعب، بل يتوقف عن الارتباط بأدوات اللعب المادية ويستعيز عن ذلك بالوهم بأن يبني قصورا في الهواء ويمارس ما يسمى بـ "أحلام اليقظة"، وأكثر للنأي يقيمون أوهاما في حياتهم. وأوهام الكبار هذه أصعب في ملاحظتها من لعب الأطفال. فالطفل لا يخفى لعبه بالرغم من أنه قد لا يلعب في حضرة الكبار، أما البالغ فإنه يخجل من توهّماته فيخفيها عن الآخرين. فهو قد يصرح بأخطائه، لكنه لا يطلع أحدا على توهّماته، لأنه قد يفهم أنه الإنسان الوحيد الذي تجول في خاطره هذه الأوهام.

إن لعب الطفل تحدده رغبته في النمو أي الرغبة في أن يصبح كبيرا وضخما. ولهذا فإنه في لعبه يحاكي ما يعرفه عن حياة الكبار من حوله. والأمر مختلف بالنسبة للبالغ، فهو يعلم أن من المتوقع منه أن يمضي في اللعب - أو التوهم - بعد سن الطفولة. هذا من ناحية، ولأن بعض الرغبات التي تنشأ عنها أوهامه تكون من النوع الذي تحتم الضرورة إخفاءه.

ولكن إذا كان الناس يحرسون على إخفاء أوهامهم هكذا فما السبيل إلى معرفتها؟ يرى فرويد أن الطريق إلى ذلك هو ملاحظة ضحايا الأمراض العصبية الذي يضطرون إلى الإفصاح عن توهّماتهم لأطبائهم. وفي ضوء المعلومات التي يفصح عنها هؤلاء المرضى يؤكد فرويد أن الإنسان السعيد لا يتوهم. لأن التوهم لا ينشأ إلا من رغبات مكبوتة، وبذلك يكون التوهم نوعا من أنواع إشباع الرغبة. والرغبات في رأي فرويد تتنوع حسب تنوع الإنسان واختلاف شخصيته وظروفه. لكنه يقسمها

قسمين:-

فهي إما رغبات طموحة ترتفع بالشخصية، أو رغبات غرامية. وتكثر الرغبات الغرامية عند الفتيات بشكل طاع، أما عند الشباب فإن الرغبات المبنية على الطموح تأتي في المقدمة ويلبها الرغبات الغرامية. وهناك دوافع تدفع كلا من الفتيات والشباب إلى إخفاء رغباتهم، إذ لا يسمح للفتاة أن تظهر أدنى قدر من الغرام، كما يخجل الفتى من إظهار إفراطه في الاعتداد بنفسه. ويقرر فرويد باختصار أن الأوهام إذا كانت مسرفة وعنيفة فإنها تفتح الباب أمام الأمراض العقلية. ويقرر كذلك أن الأوهام ذات صلة قوية بالأحلام. فالأحلام ليست إلا أوهاما كما يتبين ذلك من تفسير الأحلام. وقد أجابت اللغة - بحكمتها التي لا يعلي عليها - منذ زمن طويل على السؤال الخاص بطبيعة الأوهام حين أطلقت عليها عبارة "أحلام اليقظة".

وفي ضوء ما سبق يتساءل فرويد : ألا يمكن أن نقرن الكتاب المبدع بمن يحلم في يقظته ؟ وأن نقرن بين إبداعات الكاتب وبين "أحلام اليقظة" ؟ ولكن ألوان الكتابة ليست سواء في هذا الصدد، إذ لا بد من الفصل بين الكتاب الذين يتلقون مادتهم جاهزة من الأساطير وكتب التاريخ مثل كتاب الملاحم وكتاب المآسي وبين الكتاب الذين ينشئون مادتهم إنشاء. ويركز فرويد على النوع الأخير ويختار من بينهم المتوسطين من كتاب الروايات وقصص الحب والقصص القصيرة ممن يخطئ أعمالهم بأوسع دائرة من القراء من الجنسين، إن هناك سمة تفرض نفسها على الانتباه في إبداعات هؤلاء الكتاب. فكل واحد منهم عنده بطل هو مركز الانتباه ويحاول الكاتب أن يثير تعاطفنا معه بمختلف الوسائل.. فإذا ما حدث وترك

القارئ هذا البطل في نهاية فصل من الفصول فاقد الوعي لجراح أصابته مثلاً فمن المؤكد أنه سيجده في بداية الفصل التالي في طريقه إلى التعافي. وإذا الجزء الأول من الرواية ينتهي بالسفينة التي فيها البطل وهي على وشك الغرق. فمن المؤكد أننا سنقرأ عند مفتتح الجزء الثاني عن نجاة هذا البطل بمعجزة لأن القصة لا يمكن أن تمضي في طريقها إلى نهايتها بدون البطل. فالبطل لديه إحساس مطلق بالأمان. وقد عبر أحد الكتاب المرموقين عن هذا الإحساس متحدثاً باسم يقوله : "لا يمكن أن يحدث لشيء شيء". وعلى أي حال، فإننا نستطيع من خلال هذه الخاصة المميزة للبطل - وهي خاصة الإحساس بالسلامة المؤكدة - أن نضع أيدينا على ما يسميه فرويد "صاحب الجلالة الأنا" الذي هو البطل في كل حلم يقظة وفي كل قصة.

وغنى عن البيان أن كثيراً جداً من الكتابات الإنشائية يبعد كثيراً عن أحلام اليقظة الساذجة ومع ذلك فإن الإنسان لا يملك إلا أن يعترف بأن هناك صلة بين هذه وتلك. وبلغت الانتباه أنه لا نوصف شخصية من الشخصيات في الروايات السيكلوجية لا نوصف من داخلها إلا شخصية البطل، أما بقية الشخصيات فإنها توصف من خارجها. فالرواية السيكلوجية تدرك بطبيعتها لميل الكاتب الحديث إلى أن يشق ذاتيته فيتأملها من خلال الذاتيات الأخرى، وأن يشخص النيارات المتصارعة لحياته العقلية في أبطال عدة. إن بعض الروايات التي توصف بأنها غريبة تبدو مناقضة للأنماط المختلفة لأحلام اليقظة. وفي مثل هذه الروايات يؤدي البطل دوراً بالغ الصغر، إذ يرى أعمال الآخرين ومعالجاتهم تمر أمامه وكأنه متفرج. وكثير من أعمال أميل زولا تنتمي إلى هذا النوع.

وإذا كان لهذا المقارنة بين الكاتب المبدع وحالم اليقظة، وبين الإبداع الإنشائي وأحلام اليقظة أن تكون ذات قيمة فلا بد - قبل كل شيء - أن نبرهن على أنها مفيدة. وربما يكون من الممكن أن نضع أيدينا على هذه الفائدة من خلال النظر في العلاقة بين الخيال الجامح وبين الأزمنة الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل وعنصر الرغبة الذي يمر خلالها. فمن الممكن أن نتوقع ما يلي : إن تجربة عنيفة في الحاضر تثير لدى الكاتب المنشئ ذكرى تجربة سابقة (تتصل بالطفولة غالبا) تنشأ عنها رغبة. وهذه الرغبة نجد لها إشباعا في العمل الإنشائي. ويظهر العمل نفسه عناصر المناسبة المثيرة حديثا كما يظهر الذكرى القديمة. فالتجربة المتذكرة ماض، والرغبة الناشئة عنها حاضر، وإشباع هذه الرغبة مستقبل. إن الأهمية التي توليها أمثال هذه التأملات لذكريات الطفولة في حياة الكاتب مستمدة في النهاية من أن العمل من أعمال الكتابة الإبداعية - شأنه وشأن حلم اليقظة هو استمرار - أو بديل - لما كان يوما لعب طفل.

إن حالم اليقظة يخفى بمهارة أوهامه عن الآخرين لأن لديه من الأسباب ما يدفعه إلى ذلك. لكنه حتى لو أطلعنا عليها فإن هذا لا يقدم لنا أية متعة لأننا ننفر من مثل هذه الأوهام. لكن حينما يعرض علينا الكاتب المبدع عملا أدبيا مما نميل إلى أن ننظر إليه على أنه "أحلام يقظة" فإننا نستمتع استمتاعا عظيما. ويرجع هذا الاستمتاع إلى أسباب متعددة. أما كيف يحقق الكاتب لنا هذا الاستمتاع فهو سر من أخفى أسراره. إن جوهر الفن يكمن في إحسان تقنية التغلب على شعورنا بالفنور المرتبط بالحوالز التي نفصل كل ذاتية عن غيرها من الذاتيات. وتتمثل هذه التقنية في إحدى طريقتين : فالكاتب يرقق من طبيعة أحلامه الذاتية بتهذيبها وإخفاء ما يواه واجب الإخفاء منها. أي أنه يرشونا جماليا بأن يقدم لنا متعة من خلال

عرض توهماتنا علينا. وينشأ استمتاعنا القصصي بالعمل المتخيل من أنه يزيل التوتر من عقولنا - أما للطريقة الثانية فهي ان يمكننا الكاتب عن طريق عمله الفني من الاستمتاع بأحلام يقظتنا نحن دور خجل أو تأنيب ضمير.

إن رحلة العقل البشري في محاولة اكتشاف حقيقة الإبداع من عصر الأسطورة إلى عصر العلم التجريبي رحلة طويلة وشاقة.

* * *

الموت الدلالي في الواقعية الجديدة

رواية "رجال في الشمس" لغسان كنفاني نموذجاً

د. نصر محمد عباس (*)

مدخل

إن الواقعية الجديدة واحدة من المدارس والاتجاهات والمذاهب الأدبية التي انتشرت في القرن العشرين وشكلت منعطفاً مهماً على الصعيد التعبيرية والتصويرية والفكرية في عالم الأدب والفن ، وكان لها تأثيرها الكبير والفاعل على بلدان كثيرة من العالم ، وظهرت إبداعات متعددة ، في مجال الشعر والنثر ، على تعدد أشكالها ، ومناحي الكتاب والشعراء فيها ، ضمن أطر هذه الواقعية .

والواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة ، جاءت خطوة فكرية وتعبيرية على مسار الواقعية بشكل عام ، ولعل من مستلزمات منهجية البحث ودقته وموضوعيته أن نقف على لمحات مقتصرة وسريعة على هذا المسار ، حتى يمكن الوقوف بجلاء وتأن وتفصيل عند ما أحدثته الواقعية الجديدة من تغيرات في هذا المسار ، ونحدد أهم ملامح التجديد فيها ، ذلك الذي دفع بالنقاد والدارسين والمتقنين لأن يعطوها هوية التجديد ، وأن يصفوها بالاشتراكية .

(*) أستاذ الأدب والنقد المشارك بجامعة الأزهر - غزة - فلسطين .

والواقعية في مفهومها الأدبي والفني هي اتجاه أدبي فني يأخذ مادة الواقع أساساً لمنطلق التعبير والتفكير والمعالجة أدباً ، كما يأخذ في الآن نفسه الإنسان الفرد محور الاهتمام والتناول ، وعليه فإن الواقعية بهذا المفهوم ، الذي ظهر في فرنسا بداية ، ومن ثم أخذ تأثيره وانتشاره في العالم أجمع ، إنما يصعب تحديد فترة أو سنة محددة لعمرها ، نشأة وولادة وتطوراً . وإن أجمع كثير من النقاد على أنها جاءت في أعقاب فقدان الرومانسية إشباعها ، وشعور الفرد بأثر ثمة وجوباً للتحرك خارج إطار الذاتية ، ومعاناة الإحساس الفردي ، ومساوية الذات البشرية ، وهي تتعامل بروح السوداوية والانحصار في أسر الذات ، عبر وسائل التأمل والحرر والعواطف المباشرة والخيال المجنح ، من هنا كان يجب الارتداد إلى الخارج في إحساسات الفرد ، ودفعه للتفكير في الأطر الواقعية ، والتعايش مع الواقع المعيش والإحساس به ، والتفاعل معه ، لهذا فإن قاعدة الواقعية في الأساس كانت هي نقل الفرد وإحساساته ورؤاه إلى خارج الذات بديلاً للنقوع في باطن

للفرد وذاتيته . إن الواقعية كانت قد تطلعت من ضرورة إحساس الفرد لما يجري على أرض الواقع من حوله من تطور وتغير سريع ولاهث وصاخب ، وضرورة التعبير عن حياته في هذا الواقع ، ودوره فيه وكان لا بد أن يعكس الأديب نفسه هذا الواقع وما فيه من متغيرات عبر تصوير علاقة هذا الفرد به ، ودوره في تحريكه ، وفي هذا ، كما يقول أحد الباحثين ، ظهرت فئة الكتّاب الواقعيين في العالم من أمثال (ستدال) و(براك) و(فلوبير) في فرنسا و (دي ثورفيلدنج) في إنجلترا . حيث بطروا إلى الحياة بضد موضوعية مر حلال

عرضها عرضاً يستند إلى الخبرة اليومية ويتسق مع الواقع الراهن . (١)

إن الواقعية بهذا تدرس المجتمع ، بما فيه بشكل عام ، وتسجل ما فيه وما حوله من مشكلات وآلام ، ثم هي فوق هذا وذلك " تأخذ من التجربة الواعية والاستيعاب الدقيق للمشاهد والمرئيات الدنيوية فتتناولها بكثير من الحيدة والتأني لطرحها في النص الأدبي والفني ، دونما تخليق في عوالم الخيال والزخرفة ، بهدف تحليل كامل للواقع دون تدخل للعاطفة أو الخيال في هذا التحليل ، إلا في قوالب من الفن تعبيراً وتصويراً " . (٢)

لقد نادت الواقعية في مجال الأدب والفن بوضع أسس اتجاهها ، تلك التي تعتمد إلى بث حب الفرد للحياة والطبيعة ، وكانت بهذا تحاول أن تعكس أبعاد الزمن الحالي بغية تطويره ، وربط الفرد به ، بشكل تام ، عن طريق الوعي الناضج ، ونقله من طور الخيال المحلق والتأمل المضني لنفسية الفرد للارتفاع به إلى عالم الحقيقة ، الذي هو في حقيقته ، وعن طريق مواجهته ، يصبح القوة المغذية للفرد في سبيل الاستمرار في إيجاد حياة أفضل وأقل ألماً وتعاسة . وتأكيداً على ما ذهبنا فيه للقول بأن الواقعية إنما تمتد عبر مسيرة الزمن دونما تحديد واضح لبدء نشأتها ، فإننا نقرأ بعضاً من آراء مهمة بهذا الصدد ، فحواها أن الواقعية هي إفراز شعور الإنسان بأنه بدأ يمتلك واقعه ، أو أن العالم والطبيعة بين يديه أصبحت مادة تحرك فكره وإحساسه ، وتعبيره ، وقد أفصح (سندلن فنكشتين) عن ذلك حين قال في هذا الصدد :

" إن الواقعية ليست نتاج القرن التاسع عشر أو العشرين ، بل إنها تسري في تاريخ الفن كما تسري روح الجماهير في تاريخ الأمة ، وبهذا يواصل المؤلف الأدبي رحلته التاريخية في مضمار الفن جمالياً ، ليصل إلى دعوته الخاصة بربط الفن بجماهير الفقراء والباحثين عن مكان لهم تحت الشمس "

(٣) .

ومن ثم فإن الواقعية بهذا تعد نتاج عصر وأمة وفرد على حد سواء ، كل حسب دوره ، ومدى تأثيره وتأثيره ، ولهذا كله نرى أن العصور السابقة بل اللاحقة قبل فترة القرنين التاسع عشر وأوائل العشرين ، إنما تتوالد الواقعية فيها مع حضارتها وفكرها وتطورها الواقعي أدباً وفناً ، ولا يكون محك الحكم عليها إلا بقدر ما يعرفه الفرد والمجتمع ويتم استيعابه فيهما كليهما ، عن العصر وتطوره ، بل عن الذات فيهما أيضاً ، لذا فإن الواقعية بهذا تتوقف كما يقول (فنكلشتاين) نفسه " على المدى الذي أخذ الإنسان فيه على عاتقه أن يكون سيداً للطبيعة " . (٤)

إن الواقعية في مجمل القول ، ومنذ نشأتها في الساحة الأدبية والفنية الحديثة ، قد دعت إلى تنوير الفرد وصهره داخل مجتمعه ، عن طريق سيادته لهذا الواقع ووعيه له ، وسيطرته على الطبيعة من غير تخبط خيالي أو جنون الطيش التأملي ، وكذلك من وحي استيعاب قوانين الطبيعة وفهمها واعتصار مادة الأدب والفن ، من وحي مشاكله الشخصية ومشاكل غيره من البشر .

إن الأديب الواقعي بهذا لا بد له - كما يقول باحث - " أن يستقي مضمونه

من الواقع المعاش ، بصرف للنظر عن إحساساته الشخصية بمجال هذا المضمون ، لأن مهمته تتركز في تقديمه إلى المشاهد أو القارئ في موضوعية وحيادية كاملتين ، بمعنى أن قلم الأديب الواقعي لا يختلف عن عدسة المصور الفوتوغرافي الذي لا يفعل شيئاً سوى اختيار المنظر ، فهو مجرد أداة توصيل بين المنظر أو المضمون وبين المشاهد أو القارئ .

(٥)

ومهما يكن من دقة هذا التعريف من عدمه ، فإنني أرى أن الواقعية حين ظهورها ، وحتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، قد اصطاح على أنها

اتجاه يتحدد باختيار الأديب لمضامينه ، ثم بوجهة النظر التي ينظر بها إلى هذه المضامين .

إن اعتماد الواقعية إذن على عنصر الاختيار والانتقاء ، وتصوير الواقع للمعيش لا يعني أن الواقعية في الأدب إنما تعتمد إلى تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً ، وبخاصة في تناولها لشرائح المجتمع ورسومها في مجالي الأدب والفن ، وإنما هي تتعدى هذا إلى ما هو أبعد أثراً وأكثر عمقاً ، وهو الربط بين مشكلات الواقع مع غيره في مجتمعات مغايرة تماماً تشاركه في المشكلات والآلام نفسها ، حيث إنه بالرغم من " المظهر والخلفية التاريخية الماضية المختلفين اختلافاً كبيراً إلا أنهم ، أفراد الأمم بشكل عام ، يعيشون حيوات متماثلة ، ويواجهون المشكلات عينها " . (٦)

لقد نادت الواقعية في حقيقة الأمر ، في إطار النتاج الأدبي ، وعلى تعدد أشكاله وطرائق التعبير فيه ، إلى ضرورة وضع أسس وقواعد اتخذتها

إطاراً تعبيرياً وتصويرياً ورؤيواً لها ، من ذلك بث حب الفرد للطبيعة والحياة ، ومحاولة الوقوف على أبعاد الزمن الآنى ، بغية تطويره ، وربط الفرد بشكل تام به ، عن طريق الوعي الناضج ، ونقله - أى الفرد - من طور للخيال المحلق والتأمل المضني لنفسيته ، كما ذكرنا ، من أجل الارتقاء به إلى عالم الحقيقة ، الذى هو فى حقيقته ، وعن طريق مواجهته ، إنما يشكل القوة المغذية للفرد نفسه ، فى سبيل الاستمرار فى إيجاد حيلة أفضل وأقل ألماً وتعباً .

رؤية الواقعية الجديدة فكراً وفنياً

إن القاعدة الفكرية التى تستند إليها الواقعية الجديدة أو الاشتراكية إنما هى ، كما يذهب أدباؤها ومؤرخوها ، مستمدة من وحي عناء طويل للأمة والإنسان والمجتمع على حد سواء ، وهى بهذا تتابع ، ومن هذا المنظور تحديداً ، التطور العام الذى يصيب هذه الأمة ، وفوق هذا وذاك هى نتاج الحركات الوطنية والتحررية الثورية التى انطلقت ، ولما نزل تنطلق ، فى العالم لتحرر الإنسان والمجتمع ، على صعد الحياة كلها .

إن الواقعية الجديدة من هذا المنطلق تبدو أنها خلاصة تجارب زمن طويل داخل التراث الإنسانى الضخم على مرّ العصور ، وليست بهذا قيمة محدودة الأفق ، مغلفة متفوقة على نفسها ، بل هى تشترك مشاركة إيجابية فعالة كل مجتمع بأفراده ومشكلاته وآلامه ، وآماله ، وتحاول الاستفادة من المطالب الإنسانية العامة على المستويات الثقافية والفكرية جميعها فى العصور كافة .

"إن الواقعية الجديدة هي نتاج كفاح طويل ونضال شعبي وتحرري على المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، عن طريق احتضان هذه وتلك ، وتوليد آمال جديدة للطبقات المتوسطة ، التي هي في حقيقتها تعدّ نواة المجتمع في كل خطوة مستقبلية تحريرية " . (٧)

وعليه فإن الواقعية الجديدة في الأدب جاءت لتؤكد ، كما يرى مفكروها وأدباؤها ، أنها تحمل مسؤولية تبیین قرارات الفرد وبعثها لبناء مجتمع أفضل وأكثر سعادة ، إذ إنها في نظرهم فن الفرد والمجتمع على حد سواء.

تمتد جذور هذا الاتجاه الأدبي إلى سنوات طويلة ، بل إلى قرون ، وأحسب أننا يمكننا تلمس بعض أبعاده وسماته في آداب عصور أدبية قديمة ، سواء في أشعارها أو كتابات أدبائها ، وإن كان المصطلح ذاته لم يعرف في الأوساط الأدبية والنقدية إلا مع انبعاث الثورة البلشفية في روسيا في عام ١٩١٧م ، حاملة فكر كارل ماركس ، منادية بمفاهيمه وآرائه في وجوب نصره الطبقات الكادحة من العمال ، وتعزيز مكانتهم في إنتاجية المجتمع وتهيئة ظروف الحياة المعيشية المستقرة الآمنة لهم .

لقد شكلت تلك الثورة انطلاقة للفرد والمجتمع ، وبدأ الفكر الإنساني ، كما يبدو ، وفي ظلها ، ومع تلاحق الثورات النضالية التحريرية في العالم ، يبحث عن قيم جديدة في الجمال ، سواء أكان على المستويين الفكري والفني أم على المستوى الأدبي بصورة عامة .

لقد أصبح دور الأديب في ظل هذا الاتجاه الجديد هو أن يحمل على عاتقه مسؤولية الصدق والأمانة في تصوير عالم متشابك ، يسعى بكل ما لديه من إمكانيات إلى صياغة الإنسان الجديد ، وحل مشكلاته الفردية والاجتماعية .

لقد ارتبط ظهور الواقعية الجديدة بوصفها اتجاهاً أدبياً بعوامل متعددة منها نمو الشعور القومي والوعي بمجريات الأمور والأحداث لدى الطبقة العاملة على المستويين العالمي والعربي ، ومن ثم مدى مشاركة هذه الطبقة في الحركات الوطنية والتحررية ، إضافة إلى تولّد حاجات اجتماعية جديدة يسعى إليها الأفراد نتيجة للتطور والرفق والحضارة التي لحقت العالم عن طريق بناء الفرد والمجتمع اقتصادياً - بشكل محدد - على قاعدة حرة سليمة .

ومن تلك العوامل أيضاً نشوء الطبقة البرجوازية الوطنية ونموها وتصديها لطبقة الإقطاع ورأس المال المستغل في العالم ، مما ولّد حتمية إيجاد فن أدبي معاشٍ لظروف المجتمع تلك ، ومحاولة وقوفه عند مشكلات تلك الطبقة لإتمام النضال الوطني على صورة أفضل ، وأكثر نفعاً للجمهير ، فظهر الأدب الجديد في تيار واقعي يشارك بشكل عميق في رفع المجتمع إلى مرتبة أعظم ، وأكثر سلامة ، وأقل مشكلات . لقد اهتمت الواقعية الجديدة بال نظرة الشمولية للعالم وسبر أغوار النفس البشرية والاجتماعية عن طريق التحليل والواقع ، لا عن طريق التخيل والعاطفة ، وفي هذا يقول أحد الباحثين :

"إننا نجد عند كتاب الواقعية حقائق الحياة البسيطة ، ونجد الحب المزدهر والعطف العميق عليه ، والتقصي المثمر لمشاكله" . (٨)

إن الواقعية الجديدة لهذا هي أدب التيار الاجتماعي في مجمله ، وهي لا تحدد قوانين أو أسساً طبيعية ومنطقية لا بد من وقوف الأديب عندها ، كما يبدو الأمر في أحيان عند أدباء الواقعية عند نشأتها ، وإنما تتعدى الواقعية

الجديدة بهذا تلك القوانين ، منطلقة من نقطة واحدة هي قيمة الفرد وإيمانه المطلق بقدراته وإمكاناته ، ومدى تأثيره في خلق مجتمع أفضل ، وثقته بأنه قادر على تحقيق آماله .

يقول باحث : " إن الواقعية الجديدة تنطلق من نقطة إيمانها بالإنسان بوصفه كائناً له حرمة وفيه خير عميم ... ومن تلك النقطة يتحدد الكثير من أعمال الأديب ... ومن تلك النقطة كذلك ينبعث التناول " . (٩)

لقد تحركت الواقعية الجديدة ، وعلى مستوى العالم كله ، ضمن محاور أساسية شكلت أسساً وقواعد لها ، في الرؤية الفكرية وفي معالجات الأدباء في إطارها ، شعراً ونثراً ، ولعلنا أن نلمس هذه المحاور بدقة ووضوح في الأدب الفلسطيني ، وبخاصة في مجالات القصة والرواية والمسرحية ، ويتبدى لنا الأمر جلياً في مرحلة التطبيق التي اعترنا في هذا البحث على رواية للكاتب الفلسطيني الكبير غسان كنفاني "رجال في الشمس" .

من تلك الأسس الإنسان باعتباره قضية وفكرة ، إذ تحرك أدباء الواقعية الجديدة مع هذا المحور وبه ، ومن خلاله لتصوير عالم الإنسان الفرد ، طموحاته وآماله وآلامه ، مشكلاته وتطلعاته ونضاله المستمر من أجل حياة أكثر ألقاً وإشراقاً ، والانتصار له في مواجهة تحديات واقعه وحياته . إنها تربط هذا الإنسان ، ومن هذا المنظور بوطنه وأرضه ومجتمعه في إطار محدود ، إذ ينطلق من إحساساته بهذا المجتمع والأرض والتعبير عن مشكلات الإنسان فيهما إلى التعبير عن مشكلات الإنسان في كل مكان ، والتعاطف مع البشرية جمعاء ، لهذا كله فإننا نرى الأدب القصصي الفلسطيني ، في هذا الاتجاه ، يحاول أن ينقل القضية الفلسطينية من بعدها السياسي والتاريخي فحسب إلى ما هو أبعد بكثير من هذا ، إذ ينقله

إلى البعد الإنساني الرحب ، وهذا ما لعبه اتجاه الواقعية الجديدة في القصة الفلسطينية بشكل محدد .

إن محاولة إضفاء الروح الإنسانية على النواحي الاجتماعية والسياسية والفكرية في إطار الواقعية الجديدة ، قد أغلق الواقعية الجديدة على ذاتها ، ذلك أن هذا كان نتيجة طبيعية لتلك المثل العليا التي حملتها الحركات النضالية والثورية التي اتخذتها الواقعية الجديدة أساساً لها ، تعبيراً وفكراً ، من أجل تطبيقها في العالم ، ولعل هذا وغيره قد جعل الواقعية الجديدة في كثير من الأحوال بعيداً عن الرضى والقبول ، بل أخذ كثير من الباحثين والمهتمين يتصدون لها ، من حيث كونها لا تنتظر شيء إلا لقيمة الفرد ، بل إنها قد تصل في أحيان ما للدعوة إلى عبادة الفرد ، ويبقى الأمر في إطارها هنا رهناً بالأثر الأدبي الذي نخضعه للدرس والتحليل في المقام الأول ، وصولاً إلى حكم نهائي وواضح بصدد هذا الاتجاه .

لقد ارتكز الواقعيون الجدد في الأدب ، معظمهم ، على ضرورة البحث عن الجمال ، مفهوماً وقضية ، فكراً وتعبيراً ، وقد دفعهم هذا إلى أن يفتحوا قنوات التواصل مع مجتمعاتهم بشكل مباشر ، أضف إلى هذا ارتباطهم بشكل وثيق بتراث هذه المجتمعات وتاريخها ، ذلك كله من أجل وضع رؤية للتعبير ، ودفع هذا المجتمع أو ذلك إلى آفاق أكثر إشراقاً ولفاً وسعادة ، ومن ثم كان الاتجاه الإنساني هو أهم ما تتسم به هذه الواقعية الجديدة . يقول باحث حول هذا الجانب تحديداً :

" لا بد أن يزود من الجمال هذا الإنسان بالبهجة والمتعة ، ولكن هذه المتعة ينبغي ألا تكون متعة ذاتية تضعف إرادته ، وإنما متعة تعلّم للناس أن يحبوا الجمال ، وأن يناضلوا من أجله ، وأن يزدنوا ما هو جميل على الأرض . وهذا هو البرنامج العريض للفن المعاصر الذي يستطيع وحده أن

يثري الفن ، ويكفل احترام الإنسان " . (١٠)

إن الفن بعمومه ، في إطار رؤية هذه المدرسة إنما هو - كما يذهبون - ملك للشعب ، وينبغي غرس جذوره العميقة - من ثم - في قلوب الجماهير العاملة ، ليبقى - حسبما يرون أيضا - حلقة وصل بين الفرد والجماعة ، يساعد على الارتقاء بهما وتطوير أفكار الإنسان وإثبات قدراته وإرادته ، عن طريق التنشيط الواعي للقوى الفكرية والثقافية والفنية لدى أفراد أي شعب .

الواقعة الجديدة في الرواية الفلسطينية نبذة عامة

إن ظروف الطبقة المتوسطة في فلسطين بشكل خاص ، ونمو وعيها القومي ، وبخاصة الفئة العمالية من تلك الطبقة ، ومن ثم الاهتمام بحل مشكلات الجماهير والتخفيف من آلامهم بعد نكبة الثامن والأربعين ، كان دافعاً لبدء تفهم الواقع الاجتماعي والاقتصادي لتلك الطبقة مما دفع لظهور الواقعة الجديدة مساراً للأدباء والكتّاب ليتخذوها وسيلة للتعبير والتصوير الأدبي ، وكان الأساس الذي بني عليه أدب الواقعيين الجدد من كتّاب فلسطين هو محاولة نقل مأساة الفرد الفلسطيني من حيز محدود مكانياً وزمانياً ، إلى حيز أكثر شمولية وإطلاقاً ، وطبعه بطابع إنساني عام ، ومن ثم بدأ هؤلاء الكتّاب يركزون على تعميق الرؤية المأساوية لهذا الفرد ، ليس من قبيل توسيع دائرة التشاؤمية والسوداوية معها ، وإنما لتوسيع دائرة إنسانيتها ، فبدت فردية المأساة هنا أقرب إلى تجسيد محور الفردية ، كما يقول الدكتور شكري عياد - بمفهومها العام - " التي تنموفي ظروف العمل الاجتماعي ، وهي فردية إيجابية متفائلة " . (١١)

وجدير بالذكر أن الأفكار الجديدة ، التي حملتها واقعية الأدب الجديدة ، قد دخلت بادئ ذي بدء عوالم السياسة في فلسطين ، لكنها سرعان ما نفذت إلى مجال الأدب ، فقد كان بدء الظهور في أواخر الخمسينات من القرن العشرين تقريباً ، ذلك بظهور الأدب القومي ، أو ما سمّي آنذاك بحركة القوميين العرب ، من أبناء فلسطين داخل قطاع غزة تحديداً ، وبعض

بلدان عربية ، وقد نظورت هذه الحركة في أوائل الستينات من القرن المذكور ، لتصبح حزب العمل ، وقد انبثق عنه في فلسطين حركة الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين .

لقد انعكس هذا الفكر النظري الذي حملته التوجهات السياسية في فلسطين في الأغلب الأعم على كتاب متعدين في مجالات القصة والرواية والمسرحية ، ومن هؤلاء غسان كنفاني الذي كان أحد حاملي لواء هذا الفكر سياسياً وأحد نشاطائه ، ويرد تفصيل ذلك فيما بعد .

لقد حمل أدباء هذا الاتجاه مسؤولية للتصدي لمعاناة الشعب الفلسطيني ، وحملوا مسؤولية تحديد طبيعة التجاور لهذه المعاناة ، ورصد خطوطه وخطواته ، ومن ثم بدلوا ينسجور كتاباتهم ويرسمون شخوصها ، بوصفها نماذج فذّة ، مناضلة ومقاومة في وجه التحديات . إن مفردة الأبناء على خلق شخصيات نموذجية في مثل الأعمال الروائية الفلسطينية ، إنما تتجاوز الملاحظة الصحيحة للواقع اليومي ، إذ إن المعرفة العميقة للحياة لا تنحصر أبداً في معاينة هذا الواقع اليومي ، بل إنها تقدم على استيعاب الملامح الجوهرية . وعلى خلق شخصيات ، وحالات غير ممكنة بتمامها في الحياة اليومية ، لكنها تكشف عن تلك الطاقات الفاعلة والميول التي لا تظهر في الحياة إلا مشوشة ومضطربة ، ذلك كله لا يتضح إلا في وضوح التفاعل الأرقى والأصفى للتناقضات " . (١٢)

لقد اتجه واقعيو الرواية الفلسطينية إلى معالجة مشكلات الفرد والمجتمع الفلسطيني من داخله ، وشعروا بوجوب عدم الاكتفاء بالنفراج والمراقبة عن بعد ، وأحسب أن معظم هؤلاء الكتّاب قد وضعوا لبنات إنجاح أعمالهم

من هذا المنظور ، وهو أساس لتفعيل دور كل منهم بشكل مباشر أيضاً ، مما طبع أعمالهم بطابع إنساني من ناحية ، ودفع لاستخدام هذا المنظور - كما يقول - "لوكانش" في وصف القوى التي تعمل في سبيل الفرد والمجتمع من الداخل على حد سواء " . (١٣)

لقد وجد الواقعيون الجدد من الروائيين في التربة الفلسطينية مادة خصبة لهم ، ينتقون شخصياتهم وأحداثهم من زخم عظيم ينزّ المأ وفجيرة ، وأملأ في غير منتظر ، وفي هذا يقول غسان كنفاني أحد كتّاب هذا الاتجاه :

" لقد استوحيت كافة أبطالتي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة ، وليس من الخيال ، كما لم اختر لأسباب فنية (لبنية) ، لقد كانوا جميعهم من المخيم وليس من خارجه " . (١٤)

ويمكننا أن نجمل بعضاً مما اتخذته الواقعية الجديدة في الأدب الروائي الفلسطيني محاور لمعالجتها وتناولها الفني ، من ذلك التركيز على معاناة الشعب الفلسطيني وما يلاقيه من عنف التشرد والقمع والتعذيب ، كما أخذ الكتّاب يعملون

على التحليل الفردي للشخصيات من وحي تناول المتناقضات الاجتماعية والفكرية كافة التي يحياها هذا الشعب ، غير مكتفين بتناول الماضي ، شيئاً مبتوراً عن سياق الأحداث المعاشة ، ثم إنهم سلطوا الضوء على للتكوين النفسي والخلقي والاجتماعي للفرد الفلسطيني ، تلك التي تكفح إلى صموده وتحديه وتصدية وحمله عبء الثورة والنضال .

في جانب آخر حرص الروائيون الواقعيون الجدد على دعم أعمالهم بالمادة

التاريخية وموروث الشعب ، استقراراً من داخله لصفحات النضال والمقاومة ، إحداثاً لإسقاطات الحاضر عليه ، مضاهاة له ، وهم بهذا يجسدون فكرة الجمالية التي تتبثق من الواقع الاجتماعي حتى لو كان واقعاً مؤلماً ومعانياً ، كما يقول جورج لوكاش ، وهم فوق هذا يعتمدون اعتماداً كبيراً في أعمالهم الروائية ليس على تناول قوانين التطور الواقعي من غير المؤلف عند الوقوف على هذه القوانين فحسب ، بل عند محاولة فهمها واستيعابها ، وتفهم التطور التاريخي لهذه القوانين ، ثم الوقوف أيضاً عند التطور الثوري للمجتمع وإبراز الجوانب الإيجابية لهذا التطور ، بغية رصد معالم الواقع للمستقبلي لشعب برمته ، وليس لطبقة معينة منه ، وهذا وجه خصوصية أخرى لهذا الأدب الجديد في فلسطين .

الموت الدلالي عند الواقعيين الجدد

غسان كنفاني نموذجاً

يشكل الموت محوراً رئيساً عند الواقعيين الجدد في الأعمال الروائية ، ولعل الموت هنا أن يأخذ أشكالاً متعددة ، فهو ليس قاصراً على الموت الفسيولوجي أو العضوي فحسب ، بل إن الفشل والضياع والسقوط قد تعطي دلالات الموت عند الواقعيين الجدد ، وهم بهذا إنما يتخزون من الموت ومعانيه ودلالاته رمزاً لمعان أخرى ودلالات أكثر اتساعاً من حيث

الرؤية وواقعية الحدث الذي يصورونه ، أو الفكرة التي يتم طرحها في أعمالهم .

إن للموت يشكّل جسر العبور إلى واقع أكثر إشراقاً وألقاً عند الروائيين للواقعيين الجدد ، بل هو ثمن حرية الآخر الآتي ، الذي يشكّل مستقبل الأجيال ، ويبدو من هذا الفهم للموت أنه معادل موضوعي للحياة ذاتها ، ذلك بفعل ما اكتشف ماضي الشعب الفلسطيني من ذكريات مريرة ، وما عايشه من نضال وهزائم في الآن نفسه ، دفع هذا كله بعض الكتاب ، ومنهم غسان كنفاني لأن يقفوا على الموت الماضي بشكل مفاجع ومؤلم في بعض الأحيان ، لكنه كان ضرورة لأنه جزء من واقع حقيقي ، ولعل هذا ما دفع بأحد الكتاب لأن يقول معلقاً على طريقة غسان كنفاني في طرحه لفكرة الموت :

" فجاء عالم الموت في أقاصيصه التي تخصّ الماضي ، عالم الذكريات ، ولأن هذا الموت مشبع بالهزيمة ، كان موته جامداً بارداً يملأ النفس بالقشعريرة " (١٥)

إن عالم النضال ، كما عالم الهزيمة ، يقود الواقعيين الجدد ، ومنهم كتاب الرواية في فلسطين إلى الوقوف على الموت ، فكرة وقضية ودلالة ، وهو موت - كما أشرنا - يحمل في طياته دلالات عميقة ، فهو الذي تتمخض عنه ولادة جديدة ، فالموت عند كثير من هؤلاء الكتاب هو حالة مخاض تنبئ عن مولد واقع جديد ، يتفاعل الفلسطيني بانتظاره وترقبه دائماً ، فهو يعيش الموت ، لكنه مدرك تماماً بأنه باعث على الحياة

والتحول المنتظر . لقد جسّد ذلك غسان كما جسده إميل حبيبي وسحر خليفة وتوفيق فياض ، ومحمد علي طه وغريب عسقلاني وعبد الله تايه ، وزكي العيلة وسميرة عزلم ، وغيرهم .

لقد عالج غسان كنفاني هذا المحور في معظم أعماله القصصية والروائية ، وأصبح الموت بدلالاته المشار إليها مسبقاً محوراً أساسياً في أعماله ، معظمها ، وأصبح منطلقه الفكري والإنساني والنضالي هو الوقوف على وجوه نماذج من الشعب الفلسطيني ، وعلى عدد من قضايا نضاله وثورته من أجل إثبات وجوده وهويته ، ولعل من أهم أعماله التي جسدت هذا الفهم الدلالي المباشر للموت هو روايته (رجال في الشمس) .

رجال في الشمس

كتب غسان كنفاني روايته " رجال في الشمس " في عام ١٩٦٣م ، لي طرح من خلالها مأساة شعب برمته ، متشرد ، معان ، يبحث عن لقمة عيشه ، كما يبحث عن موطن قدم له يحس معها بوجوده وكيانه وهويته . ومع فقدانه كل شيء ومع مسار بحثه الدؤوب عن هذه الهوية تبدأ مراحل موته المتتابة . يجسد غسان لوحه مأساوية لهذا الموت من خلال هروب ثلاثة شخصيات فلسطينية (أبو قيس وأسد ومروان) تتباين عمراً وثقافة ، ولكنها تتفق في التطلع والبحث ، كما تتوافق في معايشة حالات الموت والضيق ، إلى أن تجمعها لحظة وجوب المواجهة ، غائبة المعالم عنها ، ضبابية الفهم أيضاً . الثلاثة يهربون من واقع التآزم والمأساوية داخل

الأرض الفلسطينية ، حيث الاحتلال يجثم على صدر الأرض والشعب والوطن ، وحيث تتقلص في ظلها الطموحات ، وتدفن التطلعات ، ويتلاشى الأمل في أي شيء ، ويبقى الترقب والانتظار غانماً ، بعيداً عن الواقع ، وتبقى الحقيقة المرة في حيوات هؤلاء الثلاثة هي الدافع والأساس لهروبهم ، الذي هو في الحقيقة الدلالة الأولى عند غسان لموتهم المنتظر . وكأننا مع خطوات هروبهم عبر نهر الأردن في اتجاه العراق ، ومن ثم هروبهم أو محاولة تهريبهم من البصرة في العراق إلى الكويت ، إنما نرسم مع غسان خارطة فئاتهم وموتهم ، ونأخذ في الترقب والانتظار القاسي ، والمنطقي لهذا الموت ، الذي جاء نتيجة منطقية ، عبر ذاكرتنا ووعينا ، وتعاطينا لأحداث غسان ولغته ، وفكره التي يضمنها رؤاه وإسقاطاته النفسية والسياسية على ما يرويه ، وغسان يمهّد للموت القاتم على لسان بعض شخصوه ، فنحن نقرأ هذا في دلالات لغة زوجة أبي قيس حين تخاطبه لما سمعت بنيته في السفير " إنها مغامرة غير مأمونة العواقب " . (١٦)

وعلى لسان أبي قيس نفسه : " الطريق طويلة ، وأنا رجل عجوز ليس بوسعي أن أسير كما سرتم أنتم ... قد لموت .. " (١٧)

الثلاثة يلتقون صدفة في مدينة البصرة العراقية بحثاً عن يستطيع تهريبهم إلى الكويت ، حيث المن والسلوى ، والأرض النضرة ، ولقمة العيش ، والاستقرار والأمان ، وحيث الأمل في الرجوع بالمال لإصلاح ما يمكن مما تبقى من أثر لهم في الوطن . يقول غسان : " وراء هذا الشط ، وراءه فقط ، توجد كل الأشياء التي حرّمها . هناك توجد الكويت ... " (١٨)

وهكذا كانت الرؤية - متشابهة عند الثلاثة - لكن النقاء هم (بأي الخيزران) سائق الشاحنة - كان بمثابة بداية أخرى ترسم على خارطة موتهم الدلالي ، إنه سائق شاحنة فلسطيني يعمل في معية رجل أعمال عراقي ، تنقل بضاعته بين العراق والكويت ، وهو - أبو الخيزران - رمز دلالي عميق لماضٍ فلسطيني بل عربي يكتنفه الموت والهزيمة والتفسخ ، فهو أحد المحاربين في حرب الثامن والأربعين ، فقد رجولته لإصابته بشظية في مكان حساس ، ألقته حتى عن الإحساس بالواقع ، والذات ، فأسر نفسه داخلها ، وفقد طعم كل شيء ، كما فقد الانتماء لأي شيء ، وعليه فإن النقاء الثلاثة به وفي هذا الإطار هو بمثابة نهضة للموت المرتقب . غسان كنفاني ينقل لنا عالم أبي الخيزران الباطني النفسي ويؤكد حالة الموت الحقيقية التي يحياها ، والتي يمهّد بها لاحتمة الخروج إلى عوالم أخرى ، تكسر حواجز الآن ، التي يقبع داخلها في إسمار الضياع والتمزق والذل ، وهي أشكال دلالية للموت عند الكاتب . يقول غسان في هذا الإطار :

"مرت عشر سنوات على اليوم الذي اقتتلوا فيه رجولته منه ، ولقد عاش هذا الذل يوماً وراء يوم وساعة إثر ساعة ، مضغه مع كبريائه ، وانفقده كل لحظة من لحظات هذه السنوات العشر " ، لكنه يعقب بقوله :

" ورغم ذلك لم يعتده قط ، لم يقله قط .. (١٩)

ولعل تساؤله الصارخ في نهاية الرواية والصحراء تردده من ورائه ، عنواناً مباشراً رمزياً على حقبة من ذلك الإسمار المشار إليه ، " لماذا لم تنقوا جنران الخزان ، لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ " .

تمثل الصلة بأي الخيزران ومواقفة الثلاثة على أن يصحبه في مشواره

إلى الكويت ، وخضوعهم لما يقرره من وجوب لختفاتهم في خزان الشاحنة الضخم ، وفي أجواء أغسطس الصحراوي القاتلة ، وعبر صحراء تمتد بلا نهاية ، إنما هو في حد ذاته ما دفعنا إلى ترقب لحظة الموت المشار إليها .

أبو الخيزران في حد ذاته هو بعد واضح ومباشر من أبعاد الموت الدلالي الذي وظفه غسان كنفاني في هذه الرواية ، وهو بعد مستقى من واقع الإنسان الفلسطيني بل العربي ، فهو شريحة لنماذج بشرية كثيرة ، عايشة الهزائم ، وتعاطت الموت في كل شيء وفقدت هويتها وانتماءها والتزامها ، ومن ثم فغسان كنفاني يحمل هذه الشخصية كثيراً من دلالات مهمة ، تبدو لنا محوراً أساسياً لبلورة بعدين أساسيين الأول منهما تحديد دلالة الموت الذي يحيق بالشخصيات الثلاثة منذ خروجهم من الأرض الفلسطينية ، وهذا ما نقرأ ملامحه في أثناء تطور الحدث الروائي ومع خاتمته من بعد ، وثانيهما دلالات الإسقاطات السياسية والنفسية والنضالية التي يضيفها على الشخصية من بعد لينقلها بشكل حتمي ومفروض ، من واقع السلبية والانهازم والخنوع والنكوص ، إلى واقع مغاير ، حسبما أرى ، يدفع للخروج من دائرة الموت المجاني للشخصيات الثلاثة ، والتأكيد على دلالة الموت في الرواية كلها .

عبرية غسان في تحديد دلالة الموت كانت في إلغائه عنصر الزمن المحسوب بالدقائق والساعات بل والثواني ، فالزمن الذي استغرقه أبو الخيزران وهو يحدث رجال نقطة التفتيش الحكومية على الحدود بين العراق والكويت ، وفي وقت الظهيرة الأغسطية القاتلة ، إنما هو بعد زمني دلالي ، لا علاقة له بالوقت الزمني التقليدي ، ومن ثم تجاوز الوقت

للدقائق أو الثواني ، ضمن نقاش لا يمت للمنطق أو العقل أو ذي الجدوى من الحديث بصلة ، إنما هو المقصود هنا بدلالة الزمن النفسية عند غسان ، لأن هذا التجاوز البسيط كان كفيلاً بإنهاء حياة الثلاثة داخل الخزان ، المنتظرين عودة أبي الخيزران الذي لم يعد بحتمية ما ننتظره من موتهم الدلالي .

موت الثلاثة داخل الخزان الملتهب ، يحدد دلالات أساسية مهمة لا بد من التنويه بها ، أولاها أن موتهم كان داخل الخزان ، أي أنهم قبعوا داخل أسوار الذات ، دون محاولة للتحرك خارجه ، وثانيها أن موتهم جاء مع التهاب الواقع وسخوته ، وغليانه ، وتوتره وصخبه من حولهم ، ولم يؤدوا ما كان يجب من فعل مؤثر من أجل تغييره أو حتى التخفيف من شدة وقعته ومأساويته . أما الدلالة

الثالثة فهي الأهم ، وهي أنهم لم يحاولوا التملص أو التحرر أو التخلص من واقع التأزم الذي أغلق عليهم منافذ الحركة وإثبات الوجود ، ولعل صرخة أبي الخيزران ذاتها ، التي ذكرناها من قبل حين قال مخاطباً الجثث الثلاث ، لماذا لم تنقوا جدران الخزان ! إنما أخرجت موت هؤلاء من موت مجاني لا قيمة له إلى موت دلالي مستهدف ، أوصل للمتلقي رسالة مهمة ، محورها أن النضال لا يمكن أن يؤتي أكله في ظل سلبية الحركة وخنوع الإحساس ، وقصور الرؤية ، وتراجع الأمل ، بل لا بد أن يخرج هذا كله في إطار من الواقعية والالتزام والفعل المؤثر .

ولعل من دلالات هذا الموت هنا أيضاً ، وهي دلالة على قدر كبير من

الأهمية ، الانتقال بشخصية أبي الخيزران ذاتها إلى واقع الحركة والفعل الإيجابي المؤثر ، وتخليصه من دافع للتأزم والانتحار ، والإسار والانفلاق ، ومن ثم الخروج من واقع الهزيمة التي يمثلها وحالة الموت البارد التي عاناها عشر سنوات أو يزيد ، فهو في صراخه هذا كان يؤكد أنه الآن على استعداد لتقديم ضريبة الفعل النضالي والثوري ، حتى لو كان هذا حياته نفسها .

إن موت أبي القيس ومروان وأسعد هو جسر تحرك أبي الخيزران ، وهو دلالة خروجه من بوتقة السلبية والضياح والموت المجاني ، ودفعه نموذجاً لنفض الآتي من الأيام ، وتأسيس حياة أفضل وأكثر إشراقاً وقسماً لمتطلبات اللحظة النضالية لشعب برمته ، وكأن الكاتب هنا قد حدد ملامح ما يجب فعله في المرحلة للقائمة لشعب فلسطين ، بموت الثلاثة هنا ، إذ لا بد من دق جدران الواقع المعيش للخروج من لزمته ومأساويته ، ولعل هذا ما كان تبشيراً بانطلاق الثورة الفلسطينية في عام ٦٥ . إن للكاتب بهذا يؤكد على مجموعة من النقاط التي يمكننا التوقف عندها في عجالة ، لولاها أن الكاتب بموت شخصياته هنا قد حدد معنى وجوب توظيف للفكر الروائي والحدث الروائي وما يصبحهما من معالجات فنية ولتقاء لشخصيات من الواقع ، من أجل تغيير واقع برمته ، وهذا ما يشكل أساساً من أسس الفن على العموم . " ولعل رسالة الفن عموماً هي استلهاث الواقعيين

التاريخي والاجتماعي واللذين يعمل من خلاهما الفنان على فهم هذا الواقع وممارسته وتعديله " (٢٠)

غسان كنفاني في رجال في الشمس يؤكد على هذا بشكل مباشر ، وهو

حين يطرح فكرة موت هؤلاء ، بوصفهم نماذج لواقع مهزوم ، منتظر
 لشيء ما أن يأتيه دونما محاولة تغيير أو تعديل منه ، إنما هو تكريس
 مباشر لحالة الانتهزام والذلة والمهانة والنكوص التي عانى منها شعب
 برمته ، وهذه هي النقطة المهمة الثانية في هذا السياق ، وهو نفسه في ثنايا
 الرواية يؤكد ذلك ، يقول بهذا الصدد على لسان أحد شخصوه : " في
 السنوات العشر الماضية ، لم نفعل شيئاً سوى أن ننتظر ، لقد احتجت إلى
 عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدق أنك وشجيراتك وبيتك وشبابك
 وقرينك كلها موجودون ، في هذه السنوات الطويلة شق الناس طرقها ،
 وأنت مع كلب عجوز في بيت حقير ... ماذا تراك كنت تنتظر ؟؟ " .

إني أحسب أن هذا الإلحاح ، وهذه نقطة أخرى مهمة بهذا الصدد ، من قبل
 غسان على الدعوة للتحرك ، والثورة ، إنما هو تأسيس لكيان أفضل ،
 وأكثر استقراراً للأجيال القادمة ، وهو يؤكد بموت هؤلاء على أن الشعب
 إذا قبع في إيسار ضياعه وتمزقه فترة من الوقت إنما قد يهيئ ذلك لانطلاق
 ثورته في حينها ، وهو بهذا يؤكد على ما ذهب إليه (فانون) حين قال
 بهذا للصدد :

" حين يجيء كفاح التحرير ، فإن الشعب الذي كان قبل ذلك مقسماً
 إلى طوائف وهمية ، هذا الشعب الذي كان فريسة رعب هائل لا يخلسب ،
 وكان مع ذلك سعيداً بضياعه في زوبعة الأوهام ، يتبدل أثناء كفاح
 التحرير ، وينظم نفسه تنظيماً جديداً ، ويخلق في وسط الدم والنموع
 مهمات واقعية جداً ، مباشرة جداً " . (٢١)

إن غسان وهو يعالج فكرة الموت في رولونه " رجال في الشمس " ، إنما
 قد وحد بيننا وبين رؤاه السياسية والثورية الخاصة حول واقع المجتمع

الفلسطيني والإنسان الفلسطيني بالشكل الإنساني المطلوب ، كما الأمر عند معظم الواقعيين الجدد في الرواية ، عربياً وعالمياً ، وهم يعالجون فكرة الموت دلالة ورمزاً ، وقد أكد غسان على هذا البعد الدلالي للموت عنده في رواياته بل وقصصه معظمها ، في أم سعد ، وفي ما تبقى لكم ، وعن الرجال والبنادق ، وعقد إلى حيفا ، وغيرها ، حيث يجيء للواقع خادماً للرمز وبخاصة في التعبير عن مكونات النفس البشرية ، لنماذج من الشعب الفلسطيني المأزوم ، المعذب والمعاني ، وصراعها بين الواقع المأساوي والحتمي الذي يؤكد رسالة الثورة والنضال ، أو بين الكائن - انهزاماً وسلباً وتخطياً - وبين ما يجب أن يكون - هوية ووجوداً وحرية واستقلالاً - .

هوامش البحث :

- (١) المسرح فن وتاريخ . جلال العشري . الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ ١٩٩١م . ص ٩٠ .
- (٢) الفن القصصي . د. نصر عباس دار العلوم . الرياض ط١ ١٩٨٢م ص ١٢٥ .
- (٣) الواقعية في الفن . سنډلن فنكلشتين . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . مراجعة د. يحيى هديدي . الهيئة المصرية - للقاهرة - ط١ ١٩٩٦م . ص ٦
- (٤) المرجع السابق ص ١٦ .
- (٥) المسرح فن وتاريخ . جلال العشري . مرجع سابق ص ٩١ .
- (٦) الواقعية في الفن . فنكلشتين . مرجع سابق ص ١٢ .
- (٧) الفن القصصي . د. نصر عباس مرجع سابق ص ١٢٧ .
- (٨) قصص واقعية من العالم العربي . محمود أمين العالم - غائب طعمة فرمان . دار النديم الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع . ط١ ١٩٥٦م ص ٢١ .
- (٩) المرجع السابق ص ٣٢ .
- (١٠) الواقعية في الأدب والفن . (مقتطفات من الأدب الروسي) . ترجمة محمد مستجير مصطفى . دار الثقافة الجديدة - القاهرة . ط١ ١٩٧٦م . ص ٢٢
- (١١) الأدب في عالم متغير . د. شكري عياد . الهيئة المصرية - القاهرة . ط١ ١٩٧١م . ص ١٢١ .
- (١٢) دراسات في الواقعية . جورج لوكاش . ترجمة د. نايف بلوز . وزارة الثقافة والإعلام - دمشق . ط١ ١٩٧٠م ص ٣٢ - ص ٣٣ .
- (١٣) معنى الواقعية المعاصرة . جورج لوكاش . ترجمة د. أمين العيوطي . دار المعارف . القاهرة ط١ ١٩٧١م . ص ١٢٣ .
- (١٤) غسان كنفاني أنبيأ ومناضلاً . إصان عباس وفضل النقيب وإلياس خوري . اتحاد الكتاب الفلسطينيين - بيروت . ط١ ١٩٧٤م . ص ١٤٥ .

- ١٥) شؤون فلسطينية . بلال الحسن . بيروت . عدد ١٣ ١٩٧٢م . ص ١٥١ .
- ١٦) رجال في الشمس . غسان كنفاني ، منشورات صلاح الدين . بيروت ط١ ١٩٧٦م ص ١٥ .
- ١٧) المرجع السابق . ص ١٤ .
- ١٨) للمرجع السابق . ص ١٦ .
- ١٩) المرجع السابق . ص ٦٨ .
- ٢٠) عن الموقف والفن . سميح القاسم - دار العودة بيروت ط١ . ١٩٩٧ ص ٩٣ .
- ٢١) معذبو الأرض . فرانتز فانون . ترجمة . د. سامي الدروبي ود. جمال الأتاسي . دمشق . ط١ ص ٥٩ .

الأصول الإنجليزية لعقد رومو الاجتماعي

د. عبد العال القدرة. (*)

مقدمة:

قبل البدء في دراسة هذا الموضوع، تجدر الإشارة إلى أن فكرة "القانون الطبيعي" التي كانت سائدة في بدايات العصور الحديثة، وكان لها كبير الأثر في ظهور فكرة "العقد الاجتماعي" هي فكرة تقوم على الاعتراف بوجود "حالة طبيعية" كان يعيشها الأفراد قبل تكوينهم للمجتمع السياسي وقبل ظهور الدول، حيث كان الأفراد في تلك الحالة يعيشون حسب قواعد القانون الطبيعي، تلك القواعد التي يملئها علينا العقل، وتتفق قواعد والأخلاق، ومعروف أن هذا القانون ينسجم مع فطرة الإنسان وطبيعته.

هذا وقد اختلف المفكرون والعلماء في تقديرهم لهذه الحالة الطبيعية وللعلاقات المسيطرة عليها، وهل كانت الحياة فيها حياة خير وسعادة، تسودها البساطة والفضيلة، لذا يجب الرجوع إليها (كما يرى جان جاك رومو) أو كانت الحياة بها حياة شريرة تسودها الحرب ويسيطر عليها النزاع والصراع القائم على القوة والظلم، وإن الدولة والمجتمع السياسي قد خلصا الإنسان من شرورها (كما اعتقد الفريق آخر).

لقد ظهرت فكرة "العقد الاجتماعي" كرد فعل لفكرة "القانون الطبيعي" وللدرد عليها، كما حاولت فكرة العقد الاجتماعي إعطاء تفسير مدني أو اجتماعي للدولة والسلطة السياسية بدلا من التفسير الطبيعي الذي طرحته فكرة القانون الطبيعي.

وتقوم فكرة العقد الاجتماعي على أن لننتقل الجماعة الإنسانية من الحالة الطبيعية إلى حالة المجتمع السياسي المنظم كان نتيجة عقد اجتماعي اتفق عليه الناس، ومع ملاحظة أن مفكري "العقد الاجتماعي" قد اختلفوا في تحديد أطراف العقد والتزاماته كما سنرى. ولا يفوتنا أن نشير هنا إلى أن فكرة العقد الاجتماعي قد استطاعت أن

(*) أستاذ الألب المقارن بقسم اللغة العربية (كلية الآداب والعلوم الإنسانية) - جامعة الأقصى - غزة - فلسطين.

تشكل الأساس النظري لمعظم الأفكار والنظريات السياسية التي ظهرت في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر .

وسوف نحاول فيما يلي استعراض أفكار أهم ثلاثة من مفكري " العقد الاجتماعي " ؛ وهم : توماس هوبز وجون لوك وجان جاك روسو ؛ لنرى أن روسو قد تأثر إلى حد بعيد بأفكار زميليه المتكثمين . وسوف نذهب في دراستنا إلى استعراض الإلهامات الأولى لعقد روسو الاجتماعي من خلال روايته الشهيرة " هوليز الجديدة " ، ومن خلال مقالة روسو حول " أصول عدم المساواة " ثم نستعرض بعد ذلك " العقد الاجتماعي " لجان جاك روسو لنرى مدى تأثير توماس هوبز وجون لوك على روسو .

توماس هوبز

رأى النور عام ١٥٨٨ ، تلقى تعليمه بمودلن هول ، شهدت إنجلترا في حياته الصراع بين البرلمان والملك ، وقد وقف هوبز موازراً للملك ضد البرلمان ، وقد حاول الدفاع عن الحكم المطلق وسيادة الدولة في كتابه الشهير الذي أسماه الوحش الجبار أو التتين (١) . أولى هوبز عناية خاصة بمسائل نظرية المجتمع والدولة . وهو يميز بين حالتين يكون عليهما المجتمع الإنساني : " الحالة الطبيعية " و " الحالة المدنية " .

أما الحالة الطبيعية فهي مجمل العلاقات البشرية : في هذه الحالة يتصرف الناس وفقاً لقانون حفظ البقاء ، ويحق لكل فرد الاستئثار بما يستطيع أن يأخذه ، والحق هنا يعني القوة ؛ مما يجعل هذه الحالة حالة " حرب الكل ضد الكل " . لكن هذه الحرب تتناقض مع نزعة حفظ البقاء ، مما يدفع الناس إلى طلب السلم ، وهذا بدوره يتطلب أن يتنازل كل فرد عن قسم من حقه المطلق في تملك كل شيء ، ويتم ذلك التنازل بواسطة

"العقد الاجتماعي" ؛ الأمر الذي يعني انتقال المجتمع من "الحالة الطبيعية" إلى "الحالة المدنية". ولتوجيه الأفراد إلى الهدف المشترك ، ولمنعهم من القيام بالأفعال التي تهدد السلم ، لا بد من "سلطة مركزية" تعبر عن "إرادة الجميع". لذلك ينبغي على كل فرد أن يخضع إرادته الشخصية لفرد أو لمجموعة من الأفراد الذين يجب أن تعتبر إرادتهم إرادة للجميع . وهكذا تظهر "الدولة" . وهو يعتبر أن الملكية المطلقة هي أفضل أشكال الحكم .

كتب هوبز ترجمته الذاتية وهو في الرابعة والثمانين ونشر ترجمة "للإلياذة والوديسا" وهو في السادسة والثمانين . وكتب قبل ذلك - وهو في السادسة والسبعين من عمره كتابه "محاورات بين فيلسوف ودارس القوانين العامة" نشر بعيد وفاته بعامين .

ساهم هوبز في استقلال علم السياسة عن العلوم الدينية والتاريخية ، وهو يعد أعظم كاتب في الفلسفة السياسية ؛ حيث كانت كتاباته في النظرية السياسية جزءاً من مذهبه الشامل في الحياة ، وصورة من فلسفته العامة القائمة على التأمل ووضع تخطيط شامل للمعرفة واللجوء إلى المداخل التكنولوجية في تحليل الظواهر الاجتماعية (٢) .

وفي محاولة منه لتفسير نشوء الدولة لجأ هوبز إلى نظرية العقد الاجتماعي وقال بأن المجتمع السياسي والدولة ينشآن نتيجة عقد بين الأفراد أنفسهم يتنازلون بموجبه عن جميع حقوقهم ويتعهدون بموجب هذا العقد بالخضوع لشخص لم يكن طرفاً في العقد ولذلك لا يترتب عليه أي التزامات عقدية (٣) .

ينبع فكر هوبز من نظريته المتشائمة للطبيعة البشرية القائمة على افتراض الأنانية في الطبيعة الإنسانية وتركيزه على أهمية العامل الأمني في نشوء الدولة كما امتاز فكر هوبز بالفردية ؛ حيث رأى بأن حركة الفرد نابعة من سعيه لتحقيق مصالحه الذاتية مما

كان له كبير الأثر في وضع الأسس العلمية لتطوير النظرية الفردية أو الرأسمالية فيما بعد .

جون لوك

ولد جون لوك بمدينة دنجتون بولاية سومرست بإنجلترا عام ١٦٣٢ ، أرسل في الرابعة إلى مدرسة وستمنستر . انتخب عام ١٦٥٩ لوظيفة باحث بالدراسة العليا وفصل منها عام ١٦٨٤ لأسباب سياسية ، غير أن اهتمامات لوك الرئيسية كانت علمية . كانت له إطلاعات على مؤلفات في الطبيعة والكيمياء . اتجه إلى دراسة الطب وفي عام ١٦٧٤ حصل على تصريح بمزاولة مهنة الطب . وقد أصدر لوك عدة مؤلفات أهمها : " مقالة في العقل الإنساني " و " بحثاً عن الحكومة " وكانت له عدة مؤلفات في الاقتصاد والصحافة والتربية .

وضع جون لوك نظرية في الدولة والسلطة والقانون ، وتعتبر من أهم نظريات القرن السابع عشر في " الحق الطبيعي " . ففي " الحالة الطبيعية " يتمتع الإنسان بحقوق منها _ إلى جانب الحرية _ حقه في الملكية المكتسبة بالعمل ، أما الدولة فتظهر عندما يتنازل الأفراد الأحرار عن حقهم الطبيعي في أن يدافع كل عن نفسه وفي الاقتصاد من الآخرين ؛ ليؤكلوا هذه المهمة إلى المجتمع ككل ؛ ولهذا تنشأ ضرورة الانتقال من " الحالة الطبيعية " إلى " الحالة المدنية " . أي أن الإنسان قد فكر في الخروج من الحالة الطبيعية التي يسودها القانون الطبيعي من خلال وضع القوانين والأنظمة وإنشاء المؤسسات السياسية ، لكي تساعده على تنفيذ القانون الطبيعي _ حسب رأيه _ وحماية حقوقه الطبيعية وليس للتخلص من أحكام هذا القانون . (٤)

جان جاك روسو

ولد جان جاك روسو في جنيف ، وهو مفكر فرنسي ، قضى حياته متنقلاً من بلد إلى بلد ومن عمل إلى عمل ، وغالباً ما كان في صحة سيئة وضحية حسنه المرفه والعاطفي . عرف في مقتبل العمر حياة العوز والتشرد . تلقى عام ١٧٥٠ جائزة أكاديمية ديجون على رسالته " مقال في العلوم والفنون " . من مؤلفاته : " هوليز الجديدة " (٥) (رواية) ، و " العقد الاجتماعي " (٦) و " اميل أو التربيعة " (٧) و " مقال حول أصول عدم المساواة " (٨) و " اعترافات " (٩) وغيرها .

استهل روسو فلسفته السياسية بالحديث عن " الحالة الطبيعية " ، وقد اعتقد بأن الأفراد قبل أن يكوّنوا المجتمع السياسي أو الدولة كانوا يعيشون حياة فطرية سعيدة تسودها العدالة والمساواة ، ولكن نتيجة لتقدم العلوم والمدنية وظهور الملكية الخاصة ، ظهرت الحاجة لوجود المجتمع والدولة .

لقد آمن روسو بمثالية " الحياة الطبيعية " ، لكنه رأى بأن تزايد السكان وتطور المدنية اضطر الإنسان للخروج من هذه الحالة الطبيعية ، وذلك من خلال عقد وقعه الأفراد فيما بينهم ؛ تخلّوا فيه عن حقوقهم وحرّياتهم للمجموع ، وليس لفرد معين ؛ وذلك من أجل حماية هذه الحقوق والحرّيات وضمان الاستقرار الجماعي ، وقد نشأ عن هذا التنازل إرادة جماعية هي التي تسمى " الإرادة العامة " ؛ وهي التي لا يمكن التنازل عنها .

" تأثر جان جاك روسو بمن سبقوه من مفكري العقد الاجتماعي مثل هوليز ولوك ، غير أنه كان أكثر إخلاصاً منهم لنظرية العقد ؛ لأنه آمن بحقيقة وجود العقد من ناحية تاريخية وركز على أهمية دور الشعب في هذا العقد " . ولقد كان لأفكار جان جاك روسو عن " الإرادة العامة " وسحب السلطة من الحكومة أثر كبير في ظهور نظريات

الثورة المستمرة . ويشكل عام ؛ فقد كان أثر روسو الفكري عظيماً للغاية ؛ فقد ساهم في الإعداد الفكري للثورة الفرنسية .

إشارات تؤكد وجود اتصال بين روسو وهوبز ولوك

يقول روسو في كتابه اعترافات :

" كانت مكتبة أُمِّي مليئة بالكتب التي لم أترك واحداً منها إلا قرأته وكان أحبها إليّ كتاب بلوتارك عن حياة العظماء ، ذلك للكتاب الذي كان يحوي الكثير من سير الهداة الكبار أمثال "توماس مور" و "فرنسيس بيكون" و "ديكارت" و "توماس هوبز" و "سبنوزا" و "جون لوك" و "باركلي" وغيرهم " (١٠) .

ويقول توماس كارليل في كتابه عن الثورة الفرنسية :

" كان جان جاك روسو متأثراً إلى حد كبير بأفكار توماس هوبز وجون لوك لاسيما فيما تعلق منها بنظرية العقد الاجتماعي ولكنه كان أخلص منهما لنظرية العقد ؛ لأنه آمن بحقيقة وجود العقد من ناحية تاريخية وركز على أهمية دور الشعب في هذا العقد " (١١) .

ويقول كارليل في غير موضع :

" لقد استهل روسو فلسفته السياسية بالحديث عن " الحالة الطبيعية " مثل " هوبز " و " لوك " ، لكن إيمانه بحقيقة وجود هذه الحالة كان أصيلاً أكثر من سابقيه رغم تأثره بهما إلى حد ما " (١٢) .

* * * * *

أولاً : تأثير هوليز ولوك على

رواية روسو " هوليز الجديدة "

أورد جان جاك روسو فلسفته السياسية في كتاب خاص بعنوان " العقد الاجتماعي " ، لكن الإراهاصات الأولى لهذا العقد كانت قد ظهرت في وقت مبكر وذلك في روايته المعروفة " هوليز الجديدة " التي سبقت في صدورها عقد روسو الاجتماعي بسنة واحدة على الأقل .

هوليز الجديدة هي رواية روسو الفذة التي هزت الأدب الفرنسي والأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر والتي لا تزال _ إلى الآن _ طمأ في الأدب العالمي جم الأثر . " أن أكثر أشخاص هذه الرواية خطراً اثنان : " سان بري " و " جولي " . وسان بري شاب من الطبقة الشعبية أوتي حظاً من العلم والذكاء وحظاً من المواقف والأحاسيس أكبر وأعظم ، وهو شديد الولع بالطبيعة ويمناظرها شديد الرغبة عن المدن قليل الاعتبار للثقل الموروثة ميال للفضيلة ميال بطبعه إلى الخير . وقد دعت " البارونة ديتانج " ليهذب ابنتها جولي " التي كانت حينها في ريعان الصبا وعلى جانب من الرزانة والجمال ، لكن رقتها وضعفها كانا أرجح من رزانتها وجمالها ، فلما اتصل ما بينها وبين " سان بري " أسرع الحب إلى نفسيهما فعملا على كتمانها زمناً واستمر في دراستهما ولم يكن في مقدور أي من العاشقين أن يفتح صاحبه بمكنون قلبه ، فاضطر سان بري إلى تحرير خطابين طويلين تتخللهما الأشعار الساحرة ليبت فيهما لمحبيوته تلك الأشواق التي تعتمل في كيانه ، وأثر الخطبان في نفس الفتاة ؛ ومع ذلك لم تجبه ؛ فعززها بثالث موضحاً أن حبهما لا يسير بهما إلى النهاية المرجوة وأخبرها بضرورة ابتعاده عنها ؛ فأجابته راجية إياه أن يبقى ؛ وعندما أصر على الارتحال رجته ألا يفعل فأخبرها بنيتة في الانتحار ليستريح من آلامه فاستحلفته ألا يفعل وأفضت له بكل ما

يكنه قلبها من حب وضعف ، وتبادلا بعدها خطابات كثيرة تجمع إلى جانب الحب والهوى آراء ومثل وفلسفات .

ثم حدث بينهما _ بعد ذلك _ لقاء اكتشفت جولي على أثره مدى ضعفها أمام سان بري ومدى اندفاعها نحو الخطر ؛ فرجته أن يتعد عنها بالسفر وعرضت عليه مبلغاً من المال فرفضه فضاغته ورجت ألا يرفضه قبله وسافر دون أن يراها واستمرت الرسائل بينهما ، حتى إذا حضر البارون ديتانج ورأى ما أفادته فتاته من الحكمة والعلم سأل عن معلمها وعن ثروته فقيل له أنها بسيطة وعن مولده فقيل له أنه متواضع ، ثم سأل عما يُنفع إليه من أجر ، فاخبروه بأن المعلم لم يقبل أجراً ، فاعتبر البارون في تفضّل رجل من العامة على شريف مثله مسبة .

أما سان بري فقد كان يقضي أوقاته في صعود الجبال وجوب الوديان والاستمتاع بكل بدائع الطبيعة ، ثم يصف كل ذلك في رسائله لجولي . لكن سان بري كان يرى أن كل علاقة بينهما هي علاقة غير مشروعة فعرض على صاحبة الزواج . غير أن البارون ديتانج كان متمسكاً بمبدأ الكفاءة في الزواج . فقرر ألا يزوج ابنته من رجل فقير كسان بري مهما بلغ من علم ونكاه وقضيلة ؛ فهو في النهاية من سواد الشعب . وقد مرضت جولي من جراء هذا الخبر ، مما اضطرها إلى استدعاء صاحبها لتراه خشية أن يباغتها الأجل قبل أن تراه . وجاء سان بري وتقابل خفية مع جولي واستسلمت له وارتمت بين ذراعيه ، وزاد بها للوجد في غمرة الشوق فضاعت عزريتها .

عمل سان بري على جعل وساطة ما بينه وبين البارون ديتانج في سبيل أن ينجح في الوصول إلى الزواج من جولي ، ووقع لاختياره على ميلورد ادوارد وهو إنجليزي شريف عريض الجاه والمال . وقد عرف ميلورد ادوارد سان بري كما عرف ما بينه

وبين جولي من عاطفة قليل الوساطة واتصل بالبارون ديتانج وشرح له فضائل سان بري .

وانتهى بالقول : فانك أن فضلت العقل على الوهم وكنت أكثر حباً لابنتك منك لأقايك فانك لا بد معطيها إياه .

وهنا يغضب البارون ديتانج ويخاطب ميلورد ادوارد بلهجة حادة : أتعلم لشريف من أصل عريق أن يختلط باسم أفاق بلا ملوى ، يعتمد في عيشه على المصادفة ؟ وهنا يدافع جان جاك روسو على لسان ميلورد ادوارد عن الأفاقين ويطعن على الأسر ذات الأصل العريق : " فماذا صكَّعتُ لسعادة بني الإنسان وماذا صنعت لمجد الوطن ؟ وهل ظهرت في أكثر البلدان إلا عدوة للحرية وعدوة للقوانين وإلا معين على الاستبداد وظلم الشعوب ؟ فكيف بك تكبر أمر نظام قاتل للإنسانية والفضيلة ؟ (١٣) .

غير أن كل هذه الحجج وغيرها من الطعن على نظام الأشراف ومن إهلاك شأن الإنسانية لذاتها ومن اعتبار الخلق والفضيلة والعقل والحكمة أساس كل شرف ونبل لم تغير شيئاً من عقيدة البارون ديتانج الذي نشأ على أفكار عتيقة خاطئة . ثم يختار البارون ديتانج رجلاً من الأشراف يدعى " فولمار " زوجاً لابنته جولي وترزق بأبناء ويعيشون حسن إلهام الطبيعة . ويوجه فولمار وجولي إلى سان بري دعوة لقضاء فترة من الزمن بين ظهرانيهم (وذلك بعد أن صارت جولي زوجها بما كان بينها وبين سان بري) ويلبي سان بري الدعوة . وهنا يصف روسو بإسهاب يستغرق عشرات الصفحات صورة حياة جولي وزوجها وأبناتها على ما رآهم عليه . وهو يضع ما بين هذه الأوصاف الأفكار العريضة عليه من ضرورة تضامن الفقراء والأغنياء ومن ضرورة تضيق الشقة بين طبقات الشعب ؛ لكي تتحقق المساواة . كما تغنى روسو كما يحلو له : بالحرية والإخاء والمساواة (هذا لشعار الثلاثي الذي تبناه جان جاك روسو فيما بعد في كتابه " العقد الاجتماعي " ذلك الشعار الذي اتخذته الثورة الفرنسية شعاراً

لها عند قيامها في ذلك الوقت) ، إضافة إلى ذلك فقد تحدث روسو في روايته عن " الحالة الطبيعية " بإسهاب ووصفها بأنها حياة مثالية تسودها الفضيلة والسعادة ، وهاجم المدنية لأنها أفسدت تلك الحياة الطبيعية ، وأشار في روايته إلى أنه إذا كان لا بد من المدنية وشرورها فلا بد _ عندئذ _ من " عقد اجتماعي " يقبله الجميع ، وقد تحدث روسو في روايته عن " جوهر العقد الاجتماعي " ؛ فقال بتساؤل الأفراد عن حقوقهم وعن حرياتهم للجماعة لإنشاء " الإرادة العامة " ، ومن ثم تنشأ " الدولة " التي تعبر عن الإرادة العامة ، وألمح إلى ضرورة خضوع الأفراد والحاكم للإرادة العامة (١٤) .

ولم تكن تلك الأوصاف والصور والأفكار التي استغرقت الكثير من الصفحات لم تكن خيالات شاعر ولا أحلام كاتب ، وإنما قصد روسو من ورائها أن يصور للمجتمع في ذلك العصر مثلاً من أمثلة الكمال الإنساني الذي يجب أن يحتذى وذلك من أجل الوصول بالإنسانية إلى السعادة . لم يترك روسو حركة من حركات الإنسان إلا صورها كما يجب أن تكون عليه من الكمال ؛ متخذاً من عائلة قولمار ومن يحيطون به من صال وخدم وما يحيط بهم من مناظر ومظاهر مثلاً أعلى للإنسانية السعيدة ، وأعلى مثل للسعادة عند روسو هو العيش البسيط وسط الطبيعة الجميلة حيث الحرية الكاملة للشاملة بعيداً عن المدن والحياة المدنية . وهكذا نرى أنه إضافة إلى أفكار روسو عن تنظيم العلاقة بين المواطن والدولة وعن سيادة الشعب وضمان حريته وإضافة إلى أفكار أولية عن حقوق الإنسان ؛ _ إضافة إلى كل ذلك _ آمن روسو بمثالية الحياة الطبيعية فهي _ حسب رأيه _ تلك الحياة المثالية التي تسودها الفضيلة والسعادة لدى الأفراد كافة .

ولما فرغ جان جاك روسو من وضع قواعد السعادة حسب إلهام الطبيعة ووحيتها ويعد تمجيده " للحالة الطبيعية " وحدثه _ بعد ذلك _ عن " الحياة المدنية " وما تعطف

عليها ؛ رجع وفكر في شأن أشخاص روايته بعدما تركهم زمناً طويلاً وبعدما نسي القارئ أو كاد أنه يقرأ رواية قصصية تحكي حوادث وعواطف وميول وشهوات الأشخاص الذين أفهم والذين ألقت الرواية من أجلهم . ولما أحس بدقة الموقف لم يجد وسيلة يخرج بها من هذا المأزق سوى ابتداع حادثة غير مرئية تضع حداً لحياة أكثر أبطال الرواية خطراً .

من السهل أن يرى الإنسان ضعف الصنعة الروائية عند روسو في هذه الرواية (التي تربو على الألف صفحة) وبخاصة فيما بعد زواج جولي ويأس سان بري . فقد كان في مقدور المؤلف أن يصور من التطورات النفسية الممكنة في عالم البسكولوجيا ما شاء من مختلف الألوان وكان في مقدوره أيضاً أن يرقى بأشخاص روايته إلى الطهر والفضيلة عن طريق التوبة والتكفير على صورة روائية دقيقة ، لكن روسو ترك الصنعة الروائية ولجأ إلى تنوين تصوراته وأحلامه وأفكاره في الإصلاح الاجتماعي والسياسي كما ألمحنا .

ثانياً : تأثير " هوبز " و " لوك " على

" مقال حول أصول المساواة " لروسو

يلاحظ القارئ لمؤلفات جان جاك روسو أنه يبيث آراءه وفلسفاته وأفكاره التي يؤمن بها (سواء أكانت هذه الأفكار والفلسفات والأفكار في الأمور التربوية أم في الأمور الاجتماعية والسياسية أم في أي شأن من الشئون) ويكررها في غالبية مؤلفاته ، بل أن هنالك من الآراء والأفكار ما كرره روسو في جميع مؤلفاته بلا استثناء . وفي خطابه عن " أصول عدم المساواة " ، تحدث جان جاك روسو عن العديد من الأفكار الواردة في " العقد الاجتماعي " الذي نشره فيما بعد ، وتحدث فيه عن

" الحالة الطبيعية " و " الحالة المدنية " والمجتمع السياسي المنظم وكل ما يمكن أن ينعطف على ذلك من أمور وقضايا ومشكلات .

يقول روسو :

" هذه هي صورة الإنسان الطبيعي ، أنه إنسان متوسط القوة يستطيع أن يشبع حاجاته بطريقة طبيعية ، فإذا جاع ، فإنه يستطيع أن يجد في الطبيعة شيئاً يأكله ، وإذا عطش فإنه يشرب من أول نبع يصلفه ، وإذا شعر بالتعب أو بالنعاس ، فإنه يستطيع أن ينام تحت شجرة . ويستطيع أن يشبع غرائزه الجنسية كبقية حاجاته الأخرى . أنه لا يعرف الخيار بين النساء ، فكل امرأة هي امرأة جيدة بالنسبة له ، لأنه لا يسمع سوى صوت الطبيعة في كل لحظة " (١٥) .

ويعد أن برهن أن عدم المساواة شيء غير موجود في " الحياة الطبيعية " ، يبرهن روسو أن الأساس في مشاكل هذه الحضارة إنما يتركز في " الملكية الخاصة " و" في المجتمع المدني " : " إن أول من أحاط قطعة من الأرض بسياج وقال : إن هذا ملكي ، إن هذا لي ، إنما يُعتبر هو ذاته ؛ للمؤسس الحقيقي للمجتمع المدني والملكية ، ولو وجد من يقول للقوم : لا تسمعوا إلى هذا الكاذب المشعوذ ، إن الثمار ملك للجميع ، وأن الأرض ليست ملكاً لأحد ؛ لكان قد وفر على الإنسانية الكثير من الجرائم والخصومات والحروب " (١٦) . وإذا كان روسو قد دعا إلى البقاء في " الحالة الطبيعية " تلك التي تمتاز بالسعادة والفضيلة والمساواة والحرية ؛ فإنه قد أبقى الباب مفتوحاً أمام " الحالة المدنية " التي وصفها بأنها شرٌ لا يد منه " (١٧) .

ولكن على افتراض أن هذا الشر الذي لا يد منه قد حصل ؛ فإن روسو في هذه الحال يرى أنه لا بد من " عقد اجتماعي " يتنازل الأفراد فيه عن حقوقهم وحرّياتهم

للجماعة لإنشاء الإرادة العامة ثم تنقش " الدولة " التي تعبر عن الإرادة العامة ، ويجب خضوع الأفراد والحاكم للإرادة العامة (١٨) .

ثالثاً : تأثير هوبز ولوك على
عقد روسو الاجتماعي

هوبز ونظرية العقد الاجتماعي

افرد " هوبز " جزءاً كبيراً من نظريته السياسية للقوانين الطبيعية ، ولكن معظم جهوده كانت منصبّة نحو تفسير القوانين الطبيعية وفقاً لقواعد علم النفس حيث حاول وضع أسس وقواعد السلوك البشري ، وركز بشكل خاص على الشروط الواجبة لت قيام مجتمع مستقر .

لقد رأى هوبز أن غريزة المحافظة على النفس والبقاء هي التي تدفع الإنسان للبحث عن الوسائل التي تكفل له الأمان . وانطلاقاً من إيمانه بأن الإنسان " أناني بطبعه " حاول تفسير " الحالة الطبيعية " للبشر بأنها حياة طبيعيّة مليئة بالحروب والشرور ، وذلك ناتج عن شعور الناس بالمساواة ورغبتهم في الحصول على المزيد من نعم الحياة المحدودة مما سيدفعهم إلى الصراع والاختلافات والتنافس ، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن الأفراد أعداء بالطبيعة (١٩) . وأن رغبة الإنسان في الأمن وخوفه من عداوة الآخرين وأنانيتهم قد دفعه إلى تكوين الدولة والسلطة السياسية التي تستطيع توفير الطمأنينة والخير له . وفي محاولة منه لتفسير نشوء الدولة لجأ هوبز إلى نظرية العقد الاجتماعي وقال بأن المجتمع السياسي والدولة ينشأن نتيجة عقد بين الأفراد

أنفسهم ؛ يتنازلون بموجبه عن جميع حقوقهم ويتعهدون بموجب هذا العقد بالخضوع لشخص لم يكن طرفاً في العقد ولذلك لا يترتب عليه أي التزامات عقدية (٢٠) .

أما من ناحية وظيفة الدولة _ حسب رأيه _ فهي تقتصر على المحافظة على القانون وضمان الطاعة من الناس ، وأن الدولة وجدت للقضاء على الصراع بداخلها وليس من حقها التدخل في الحياة الاجتماعية ، كما أن للدولة يجب أن لا تدعي معرفتها بالحقيقة أو تفرض أيديولوجية معينة على المجتمع ، لأن المجتمع يجب أن يحكم بالقانون الطبيعي الذي نظم به الخالق الكون (٢١) .

كان هوبز يرى ضرورة وجود حاكم ملكي مطلق تتجمع بيده جميع السلطات وتخضع لإرادته جميع القوانين والأخلاق في الدولة وإلا فإن المجتمع سيعيش حياة فوضى كاملة تؤدي إلى زواله . وأمن هوبز بالحكم الفردي المطلق ويرفض الحكم الجماعي المقيد لأن السيادة في نظره لا تتجزأ ولا يمكن تفويضها ، ويعارض فصل السلطات . وتشمل سيادة للدولة _ في رأيه _ جميع الأشخاص والمؤسسات الواقعين تحت سلطانها بما فيهم الكنيسة والنقابات وغيرها . وكان هوبز يرى بأن امتلاك الحكومة للقوة هو مبرر شرعيتها ، وإذا ما فقدت الحكومة هذه القوة ، ونجحت ثورة في خلعها فإنها تفقد حقها في السيادة ، لهذا فهو يرى بأن الحكومة مالكة القوة دائماً على حق . ولذلك لا تجوز الثورة على الحكومة إلا إذا أصبحت حياة الإنسان والمجتمع مهددة كلياً بالزوال وقال بأن من مهمات الحكومة القضاء على المنافسين أو الذين يطمعون بالسلطة . وعلى أي حال فإن فكر هوبز ينبع من نظركه المتشائمة للطبيعة البشرية وتركيزه على أهمية العامل الأمني في نشوء الدولة ووظيفة السلطة فيها ، وكان ذلك إفرازاً طبيعياً للظروف المضطربة التي عاش هوبز في ظلها .

لوك ونظرية العقد الاجتماعي :

نظراً لانحرافات بعض الأفراد عن " الحالة الطبيعية " ، وحياة الفطرة وعدم وجود " سلطة حامية " للقانون الطبيعي ؛ فكر الأفراد في الخروج من " الحالة الطبيعية " إلى حالة المجتمع السياسي المنظم وذلك من خلال عقد يبرم ما بين الأفراد أنفسهم يتفقون فيه على إنشاء المجتمع الذي يخرجهم من الحياة البدائية ، وهذا هو العقد الأساسي ، ولا يملك الأفراد حق الرجوع عن هذا العقد ، وهو ملزم للجميع لأنه تم بموافقتهم جميعاً . ثم يلي ذلك _ حسب رأيه _ عقد آخر ينشئون بموجبه السلطة المدنية ، وذلك من خلال تنازل الأفراد عن جزء من حقوقهم الطبيعية لشخص " الحاكم " الذي هو طرف في العقد من أجل حماية بقية حقوقهم وحررياتهم التي لم يتنازل عنها ، ولذلك فالحاكم ملزم بنصوص العقد ، وسلطته مستمدة من موافقة الآخرين وحق الأفراد في حماية أنفسهم وممتلكاتهم .

وقد ميز لوك بين الحكومة والدولة ، وأعطى أهمية أكبر للدولة والمجتمع ، واعتبر الحكومة مؤسسة سياسية في الدولة ، ويرى لوك بأن نشوء الدولة كان لصيانة الحقوق الفردية والحریات وحماية الملكية الطبيعية التي كان يمكن ضياعها في الحالة الطبيعية نتيجة عدم وجود قانون معروف _ هذا على الرغم من إقراره بوجود القانون الطبيعي السائد في الحالة الطبيعية _ وكذلك لانعدام وجود القضاة الذين يعملون بموجب هذا القانون ، بالإضافة لعدم وجود سلطة قادرة على تنفيذ الأحكام العادلة . ونتيجة لذلك كله وجبت الدولة لتقوم بهذه المهام الثلاث ، وأنشأت لذلك ثلاث سلطات هي التشريعية والتنفيذية والتي تشمل القضائية ثم السلطة الاتحادية وهي المسنولة عن الشؤون الخارجية للدولة (٢٢) .

وقد أشار جون لوك إلى ضرورة فصل هذه السلطات الثلاث حتى لا يؤدي دمجها (خاصة السلطتين التشريعية والتنفيذية) إلى الاستبداد . وقد أعطى لوك أهمية خاصة للسلطة التشريعية واعتبرها أسمى سلطة في الدولة ، لأن الشعب يفوض سلطته لها ، وأن الشعب هو الذي يملك الحق لتغييرها حين تتصرف بما يتعارض والثقة التي منحت لها ، لأن الشعب _ مع تفويضه السلطة للحكومة _ قد احتفظ ببقية حقوقه ، وهو يملك حل الحكومة إذا خرجت عن التزامات العقد ، أو تعدت على حقوقه الأساسية ، أو أهملت في رعاية مصالحه وتأمين رفاهيته ، وبناء على ذلك يكون جون لوك قد قرر شرعية الثورة ، وحق المجتمع في حل الحكومة ، وأن حل الحكومة أو تغييرها لا يعني حل الشعب والمجتمع أو القضاء عليه (٢٣) .

انطلقت فلسفة جون لوك السياسية من إيمانه بأهمية الحقوق الطبيعية وخاصة حق الملكية ، وأن وجود الدولة في نظره مقيد بصيانة هذه الحقوق ، وقد كان لهذه الفلسفة أثر كبير في بلورة نظرية القانون الطبيعي التي بقيت سائدة لقرون طويلة من بعده .

وركزت نظرية لوك السياسية مثل توماس هوبز _ على الفرد وصيانة حقوقه وحريته وأهملت المجموع ، لكن في الوقت عينه _ لم ير لوك تعارضاً بين نظريته هذه وسعي الدولة لتحقيق الصالح العام . كما طالب أيضاً بضرورة احترام رأي الشعب ، واعتبر الشعب مصدر السلطة ، وعلى عكس هوبز فقد رفض التسليم بضرورة إطاعة الحاكم إذا كان ظالماً ، وعليه ؛ يعتبر لوك من أول المنادين بالنظم الديمقراطية والمطالبين بالحد من تدخل الحكومة في حياة الأفراد وحقوقهم الطبيعية (٢٤) .

رومو ونظرية العقد الاجتماعي

استهل " رومو " فلسفته السياسية بالحديث عن " الحالة الطبيعية " مثل " هوبز " و " لوك " ، لكن إيمانه بحقيقة وجود هذه الحالة كان أصيلاً أكثر من سابقه ، وقد اعتقد بأن الأفراد قبل أن يُكوّنوا المجتمع السياسي أو الدولة كانوا يعيشون حياة فطرة سعيدة تسودها العدالة والمساواة ، ولكن نتيجةً لتقدم " العلوم والفنون " والمدنية وظهور " الملكية الخاصة " ونظام تقسيم العمل ، ظهرت الحاجة لوجود المجتمع والدولة التي اعتبرها شراً لا بد منه (٢٥) .

لقد آمن رومو بمثالية الحياة الطبيعية ، لكنه رأى بأن تزايد السكان وتطور المدنية اضطرت الإنسان للخروج من هذه الحالة الطبيعية ؛ وذلك من خلال عقد وقعه الأفراد فيما بينهم ، تخلّوا فيه عن حقوقهم وحرّياتهم للمجموع وليس لفرد معين ؛ وذلك من أجل حماية هذه الحقوق والحرّيات وضمان الاستقرار الجماعي ، وقد نشأ عن هذا التنازل إرادة جماعية هي التي تسمى الإرادة العامة والتي لا يمكن التنازل عنها (٢٦) .

أما عن الإرادة العامة والحكومة ؛ فتتعلق نظرة رومو للإرادة العامة من أفكاره عن طبيعة " العقد الاجتماعي " الذي أنشئت بموجبه الإرادة العامة ، حيث تشترك إرادة الأفراد جميعاً حسب العقد لتكون إرادة جماعية يعبر عنها بنشوء الدولة (٢٧) . وبعد نشوء الدولة يعبر عن الإرادة العامة من خلال إرادة الأغلبية ، وتصبح ملزمة للجميع وعلى الأقلية الخضوع لها ، لأنها تمثل المصالح المشتركة لجميع الأفراد ، وهي صاحبة الحق في السيادة داخل المجتمع ، وتملك الحق في سن القوانين وسلطانها مطلقة ودائمة . وهي دائماً على حق ؛ لأنها تمثل الخير الجماعي ، وأن وجودها هو المظهر

الوحيد لوجود السيادة في المجتمع أما مهمة الحكومة فتتخصص في تحقيق الإرادة العامة ورغبتها (٢٨) .

وقد دعا روسو إلى ضرورة فصل السلطة التشريعية عن السلطة التنفيذية لاختلاف طبيعتهما ؛ فالسلطة التشريعية تتمثل في الإرادة العامة وفي الشعب ذاته الذي يملك السيادة (٢٩) . أما السلطة التنفيذية فهي وكالة أو مندوبة عن الشعب لتنفيذ رغباته ويمكن حلها ومراقبتها ، وتزول سلطتها حين اجتماع الشعب في المؤتمرات العامة .

لقد تأثر جان جاك روسو بمن سبقوه من مفكري العقد الاجتماعي مثل توماس هوبز وجون لوك ولكن روسو كان أكثر إخلاصاً منهم لنظرية العقد ؛ لأنه آمن بحقيقة وجود العقد من ناحية تاريخية وركز على أهمية دور الشعب في هذا العقد .

لقد كان لأفكار جان جاك روسو عن الإرادة العامة وسحبه للسلطة من الحكومة أثر كبير في ظهور نظريات الثورة المستمرة التي أخذ بها كثير من أنصار الثورة فيما بعد . كما كان لنظرية روسو عن الإرادة العامة أثر كبير على تفكير الكثير من العلماء والمفكرين اللاحقين مثل هيجل الذي رأى في الإدارة العامة تعبيراً عن روح الأمة الألمانية ، وادمون بيرك الذي رأى بأن الإرادة العامة تتمثل في الثقافة القومية والحياة في المجتمع الإنجليزي هذا بالإضافة إلى تأثيره على أفكار كثير من المفكرين الآخرين . كما اقتبست كثير من الولايات المتحدة الأمريكية بعضاً من أفكار جان جاك روسو عن الديمقراطية المباشرة والدعوة لعقد اجتماعات عامة لمراقبة الحكومة وإعادة النظر في موظفي الحكومة والقوانين السائدة .

نقاط الالتقاء بين روسو وهوبز

- يتفق جان جاك روسو وتوماس هوبز على أن الخروج من " الحالة الطبيعية " إلى " الحالة المدنية " يستوجب عقدًا اجتماعيًا وذلك من أجل حماية الحقوق والحريات وضمان الاستقرار الجماعي - كما يتفق كل منهما مع الآخر على أن رغبة الإنسان في الأمن والسلام قد دفعه إلى تكوين الدولة والسلطة السياسية التي تستطيع توفير الطمأنينة والأمن والخير والسلام - وفي محاولة منهما لتفسير نشوء الدولة ؛ لجأ كل من روسو وهوبز إلى نظرية العقد الاجتماعي وقال كلاهما بأن المجتمع السياسي والدولة ينشآن نتيجة عقد بين الأفراد أنفسهم . وأن تزايد السكان وتطور المدنية اضطرت الإنسان للخروج من الحالة الطبيعية وذلك من خلال عقد وقعه الأفراد فيما بينهم .

نقاط الاختلاف بينهما عديدة

- بينما يرى توماس هوبز أن الحالة الطبيعية هي حالة من الصراع وحرب الكل ضد الكل وسيادة قانون الغاب ، وأن ذلك ناتج عن طبيعة الإنسان الميالة للشر وغبلة الأنانية على سلوك الأفراد في سعيهم الدائم للمحافظة على النفس يرى جان جاك روسو أن الحالة الطبيعية هي حياة مثالية تسودها الفضيلة والسعادة لدى كافة الأفراد ؛ لأن " الإنسان طيب بالطبع " .

- وبالنسبة لأطراف العقد ؛ يرى هوبز بأن العقد يكون بين الأفراد وحدهم وأن الحاكم لا يكون طرفاً في العقد . في حين يرى جان جاك روسو أن العقد يجب أن يكون بين الأفراد والإرادة العامة المعبرة عن المجموع .

- وفي حين يرى هوبز أن وجوب تنازل الأفراد كلياً ونهائياً عن حقوقهم وحررياتهم للشخص الحاكم الذي يتولى المحافظة على المجتمع هو من صميم جوهر العقد ؛ يرى جان جاك روسو أن تنازل الأفراد عن حقوقهم وحررياتهم للجماعة لإنشاء الإرادة العامة هو الذي يمثل الجوهر ، بعد ذلك تتقأ الدولة التي تعبر عن الإرادة العامة .

- وفي الوقت الذي يقول فيه توماس هوبز بأن الأفراد إطاعة الحاكم ما دام قادراً على توفير الأمن لهم وبأن الحاكم غير ملزم بنصوص العقد لأنه لم يكن طرفاً فيه ؛ يقول روسو بوجود خضوع الأفراد والحاكم للإرادة العامة .

- وفي نظر هوبز لطبيعة السلطة ؛ يرى بأنها هي التي تخلق المجتمع وتوحد الحقوق في حين يرى جان جاك روسو أن السلطة للحاكمة هي وكيل عن الشعب لتنفيذ رغبات الإرادة العامة .

- وأخيراً يرى هوبز بأن نظام الحكم يجب أن يكون استبدادياً ويجب أن تكون فيه السلطة مطلقة للحاكم . في حين يرى روسو أن نظام الحكم يجب أن يكون ديمقراطياً مباشراً ويجب أن تكون السلطة فيه مطلقة للإرادة العامة .

نقاط الالتقاء بين روسو وجون لوك

- يتفق جون لوك وجان جاك روسو على أن الإنسان قبل أن يكون المجتمع السياسي والدولة كان يعيش حياة يسودها السلام وتبادل الخدمات ، وأن الأفراد كانوا يعيشون في ظل هذه الحالة الطبيعية أحراراً سعداء ومتساوين .

- وعلى أن القانون الطبيعي هو الذي يحكم علاقات الأفراد وينظمها .

- وعلى أن الإنسان كان يتمتع وفق هذا القانون بحقوقه الطبيعية مثل حق الحياة والحرية وما انتعطف على ذلك .
- يتفق كلاهما على أن الشعب أو الأغلبية هم أصحاب السيادة وهم يستطيعون استعمالها متى أرادوا .
- كما يتفق الطرفان لوك وروسو على أن نظام الحكم يجب أن يكون ديمقراطياً ويجب أن تكون السلطة فيه للأغلبية وبشكل مطلق .

ونقاط الاختلاف عديدة كذلك

- يرى جون لوك أن العقد يكون بين الأفراد والسلطة الحاكمة بينما يرى روسو أن العقد إنما يكون بين الأفراد والإرادة العامة المعبرة عن المجموع .
- ويالنسبة لجوهر العقد فإن جون لوك يرى وجوب تنازل الأفراد عن جزء من حقوقهم (لحماية الجزء الآخر) للسلطة الحاكمة ؛ دون أن يفقدوا حرياتهم . في حين يقول روسو بوجوب تنازل الأفراد عن حقوقهم وحرياتهم للجماعة لإنشاء الإرادة العامة ومن ثم تنشأ الدولة التي تعبر عن الإرادة العامة .
- وفيما يخص التزامات العقد فإن على الحاكم _ حسب لوك _ الالتزام بنصوص العقد واحترام حقوق وحريات الأفراد ويجوز الثورة عليه إذا خالفها . غير أنه يجب _ حسب روسو _ خضوع الأفراد والحاكم للإرادة العامة .

نتائج البحث :

- أظهر البحث أن الإرمافصات الأولى لعقد روسو الاجتماعي ظهرت أول ما ظهرت في روايته الأدبية " هلويز الجديدة " قبل أن تظهر في كتابه " العقد الاجتماعي " الذي نشر بعد الرواية بعام واحد تقريباً .
- أظهر البحث تأثير توماس هوبز على " العقد الاجتماعي " لجان جاك روسو في مواطن عديدة ومتفرقة .
- كما أضاف البحث النقاب عن تأثيرات شتى لجون لوك على " العقد الاجتماعي " الخاص بالكاتب الفرنسي .
- كشف البحث عن تأثير هوبز على روسو في مجال العقد الاجتماعي وذلك عندما قرر الأول أن الخروج من الحالة الطبيعية إلى الحالة المدنية يستوجب عقداً اجتماعياً وذلك من أجل حماية الحقوق والحريات وضمان الاستقرار للجماهير ؛ إذ نجد أن الثاني قد نصح على منوال الأول .
- بينت الدراسة تأثير هوبز على روسو وذلك في تبني الدوافع الكامنة وراء تكوين الدولة والسلطة السياسية ، فعندما قال هوبز " بأن رغبة الإنسان في الأمن والسلام قد دفعه إلى تكوين الدولة والسلطة السياسية التي تستطيع توفير الأمن والطمأنينة والخير والسلام للجميع " . كرر جان جاك روسو العبارة ذاتها .
- اكتشف البحث أن محاولة روسو لتفسير نشوء الدولة ما هي إلا تكرار لمحاولة هوبز في هذا السبيل . فقد لجأ هوبز إلى نظرية العقد الاجتماعي وقال بأن المجتمع السياسي والدولة ينشآن نتيجة عقد بين الأفراد أنفسهم وأن تزايد السكان وتطور المدنية اضطرت الإنسان للخروج من الحالة الطبيعية وذلك من خلال عقد وقعه الأفراد فيما بينهم فما كان من روسو إلا أن أعاد الصيغة ذاتها دون زيادة ولا نقصان . وإذا كان

توماس هوبز من فلاسفة القرن السابع عشر ، وكان روسو فلاسفة القرن الثامن عشر ؛ فإن روسو يكون هو المتأثر بأفكار سابقيه توماس هوبز .

- أظهر البحث تأثير مقولة الفيلسوف الإنجليزي جون لوك " بأن الشعب والأغلبية هم أصحاب السيادة وأنهم يستطيعون استعمالها متى أرادوا " على الكاتب الفرنسي جان جاك روسو ، وذلك عندما نجد المقولة ذاتها في كتاب روسو " العقد الاجتماعي " ، وقبل ذلك في روايته الأدبية " هلويز الجديدة " .

- أعادة جان جاك روسو لمقولة جون لوك من " أن نظام الحكم يجب أن يكون ديمقراطياً ويجب أن تكون السلطة فيه للأغلبية وبشكل مطلق " . وهذا بدوره يُعد شكلاً من أشكال التأثير .

- تأثر روسو بسابقيه توماس هوبز وجون لوك من مفكري العقد الاجتماعي ، لكنه كان أكثر إخلاصاً منهما لنظرية العقد ؛ لأنه آمن بحقيقة وجود العقد من ناحية تاريخية وركز على أهمية دور الشعب في هذا العقد .

- يعتبر هذا البحث أول بحث يتناول موضوع تأثير هوبز ولوك على جان جاك روسو ، وهو يعتبر بحق إضافة علمية جديدة .

مصادر البحث

- (1) Hobbes Thomas : Leviathan, Basil Black Well, Oxford (No date)
- (2) Brown, K.C. ed. Hobbes studies, Black Well, Oxford 1965
PV III.
- (3) Leviathan, Part. 1, CH. 14, P. 84 – 94.
- (4) Lock, John, Second Treatise on Civil Government, edited by
Laster, Peter, Cambridge University 1960. Book 5, CH. 20 -50.
- (5) Rousseau, J.J.: La Nouvelle Heloise, Garnier - Flammarion,
Paris 1967.
- (6) Rousseau, J.J.: Contrat Social, Garnier – Flammarion, Paris 1966
- (7) Rousseau, J.J.: Emile ou L' education, Garnier – Flammarion,
Paris 1966.
- (8) Rousseau, J.J.: De L' inegalité Parmi Les hommes, Editions
Sociales, Paris 1979.
- (9) Rousseau, J.J.: Les Confessions Librairie generale francaise,
Paris 1972.
- (10) Rousseau, J.J.: Les Confessions, deuxieme partie, L. 8, P.120.
- (11) Carlyle, Thomas: French Revolution, London 1943, Tom 2,
P. 132.

- (12) Carlyle, Thomas: French Revolution, P. 135.
- (13) Rousseau, J.J.: La Nouvelle Heloise, P. 672 – 673.
- (14) Rousseau, J.J.: La Nouvelle Heloise, P. 679 – 681.
- (15) Rousseau, J.J.: De L' inegalité Parmi Les Hommes P. 101.
- (16) De L' inegalité Parmi Les Hommes, P.108.
- (17) De L' inegalité Parmi Les Hommes, P.179.
- (18) De L' inegalité Parmi Les Hommes, P.204.
- (19) Leviathan, Part 1, CH. 13, P. 80 – 84.
- (20) Leviathan, Part 1, CH. 14, P. 84 – 94.
- (21) Idem, CH. 31, P. 232.
- (22) The Second Treatise, Book VII, CH. 89, and Book VIII, CH. 96 – 100.
- (23) Idem, Book XIX, CH. 232.
- (24) Rogers, Diane and Clark, Robert: inside world Politics, Macmillan of Canada, Toronto 1961, P. 15.
- (25) Heanshow, J.C.: The Social and Political ideas of some great thinkers of the age of reason, Barnes and noble, New York 1950, P. 186.

-
- (26) Rousseau, J.J.: Contrat Social, Garnier – Flammarion, Paris 1966, P. 124.
- (27) Rousseau, J.J.: Contrat Social, P. 98.
- (28) Rousseau, J.J.: Contrat Social, P. 83.
- (29) Rousseau, J.J.: Contrat Social, P. 77.

البناء الدرامي في شعر معين بسيسو

د. كمال أحمد عنيق^(١)

ملخص

يرصد البحث ظاهرة بروز البناء الدرامي في شعر (معين بسيسو) الغنائي، ابتداءً من منتصف الستينات، مما مهد لكتابتها المسرحية الشعرية عام ١٩٦٩ .
ويثبت البحث نجاح بسيسو في توظيف العناصر الدرامية كأداة فنية متميزة في شعره، وذلك من خلال استقصاء: الفكرة، والحبكة، والصوار الدرامي بنوعيه الخارجي والداخلي (الدولوج والمونولوج)، والبطل الدرامي، والحدث الدرامي، والمفارقة، والجوقة.
كما رصد البحث ظاهرة تكامل القلب المسرحي في بعض قصائد الشاعر.

Abstract

This research sifts through the dramatic structure of Mo'een Bsaissso's lyrical poetry, starting in mid sixties, a fact that paved the way to his poetic drama in 1969.

It also proves that the poet was successful in employing the elements of drama as remarkable artistic means in his poetry, through investigating his Theme, Plot, dramatic dialogue, monologue, dramatic hero, dramatic action, irony and the chorus.

Furthermore, the research studies the unity of some of Bsaissso's poems' dramatic form.

(١) أستاذ مساعد في الأدب والنقد - الجامعة الإسلامية - غزة

علاقة الشعر بالمرسح قديمة، حيث بدأ الممرسح شعريا لفترة طويلة، وكان الشعر مصطلحا خاصا بالمرسح والملحمة، حتى ظهرت الرومانسية فأعطت الشعر معنى الغنائية إلى جانب الممرسح، إلى أن استقل الممرسح وأصبح فنا مستقلا يعتمد للنثر لغة وأداة إبداع، لكن التواصل بين الممرسح والشعر ظل متصلا، فكتب بعض الأديباء ممرسحهم شعرا ولا يزالون، كما أن القصيدة الغنائية راحت تحاول استعارة عناصر المسوحية للتعبير عن الواقع بشكل يتجه نحو النضج والرغبة في توظيف كل ما من شأنه السمو بالجانب الفني فيها^(١).

وعلى الرغم من أنه ليس من شأننا هنا أن نبين أدوار تطور الإبداع للفني ومراحلها، إلا أن العديد من الأدباء يرون أن الشاعر كلما ازداد نضجا ازدادت قدرته على الخروج من إطار مشاعره الذاتية إلى الإطار الموضوعي^(٢)، حيث يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن جميع الأنواع الأدبية ترنو إلى الوصول لمستوى التعبير الدرامي، مشيرا إلى أن الكاتب المسرحي الحق هو شاعر وقصاص في الوقت نفسه، كما أن فن القصيدة قد تطور حتى وصل إلى ما يسمى "القصيدة الدرامية"، وهي أرقى أشكال التعبير القصصي لأنها لم تعد مجرد قطاع طولي في الحياة، بل صارت في الوقت نفسه قطاعا عرضيا، كما تطور الشعر من الغنائية للصرف إلى "الغنائية الفكرية"، ويعزو عز الدين إسماعيل هذا التوجه الدرامي إلى بواعث أهمها وعي الشعراء الناتج عن ثقافتهم العصرية، أو من طبيعة ظروف الحياة التي يعيشونها وتعقيداتها^(٣).

ونحن إذ نلتقي اليوم بشعر "معين بسميسو"^(٤) نواجه هذه الحقيقة مجسدة بشكل واضح، إذ إن المطلع على تطور الرؤية الشعرية عنده يلاحظ توجهه للناضج للتخلص من المباشرة والخطابية نحو الصورة

المركبة القائمة على استخدام أدوات فنية أكثر عمقا تتوازي مسع درامية الواقع، واطراد الصراع اللقائم بين ذات الشاعر ودائرة الموضوع المتسعة لتشمل هموم الذات فالمجتمع فالعرب فالإنسانية جمعاء.

وقد باتت أعمال معين منذ منتصف الستينات تتجه نحو المسرح بشكل قوي، ولا أخفي أنني كنت أبحث في البداية عن مؤثرات مسرح معين في شعره، حتى تبين أن شعر معين هو الذي قادته إلى المسرح، حيث بدأت العناصر الدرامية تتبلور في قصائده الغنائية في السنوات القليلة التي سبقت عام ١٩٦٩، حيث أتبعته هناك مسرحيته الأولى "أماسة جيفارا"، وتبعته مسرحية ثورة الزنج عام ١٩٧٠، ثم "شمشون ودليلة" عام ١٩٧١، ومجموعة من القطع المسرحية نشرت عام ١٩٧٣^(٢).

وقد ظهر ذلك في مجموعاته الشعرية الثلاث التي سبقت أول عمل مسرحي، وهي: (فلسطين في القلب) عام ١٩٦٥، و(الأشجار تموت واقفة) عام ١٩٦٦، و(قصائد على زجاج النوافذ) عام ١٩٦٩، وتمثل ذلك أكثر ما يكون في عدة قصائد، منها: "أسطورة غيلان الثلج"، و"تحت ومادة شاعر ميت"، و"مقامة إلى بديع الزمان"، و"قصيدة من فصل واحد"، و"قصيدة فوق الجدار"، ثم توالى الأمر بعد ذلك في مجموعاته التالية، التي تزامنت مع كتابته للمسرحية، أو التي جاءت بعدها.

ومن الواضح أن الشاعر قد اعتمد العناصر الدرامية في العديد من قصائده من خلال عدة محاور، تمثلت في الفكرة والحبكة والحوار والمفارقة والحدث والصراع والشخصية والجوقة، وهو ما سنحاول استقصاؤه في هذا البحث.

الفكرة:

لكل مسرحية فكرة أو هدف، يحاول الكاتب أن يبرهن عليه من خلال تفاعل الأحداث وصراع الشخصيات، أو هي المقدمة المنطقية للمسرحية، كما أسماها "لايوس إيجري"، وهي المقدمة التي يهدف كل شيء في المسرحية من فعل أو أقوال أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الإيحاء إلى إثبات صحتها، والبرهنة بالدليل على أنها الحق^(١).

وتدور قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان" حول مقدمة منطقية هي: "فساد الواقع السياسي العربي"، أما قصيدة "مأساة للرب مراد" فتقدم فكرة: "معاناة الشعوب العربية ودفعها ثمن الاستكانة في كل الأحوال".

الحبكة:

هي التخطيط العام للمسرحية، أو الطريقة التي يرتب بها الكاتب أحداث مسرحيته، وينظمها حتى تكون فيما بينها وحدة فنية عضوية، وهي كلمة مرافقة للبناء الفني في المسرحية، ويرى فيها أرسطو البناء الذي يتكوّن من بداية ووسط ونهاية ترتبط ببعضها في علاقة حتمية وعضوية^(٢).

ويتضح نضوج الحبكة عند الشاعر في أكثر من قصيدة، من ذلك قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان"^(٣)، التي استعار لها ثوباً ثرائياً يشير إلى عهد بديع الزمان الهمداني صاحب المقامات الشهير، الذي امتلاك حساً درامياً، يتسم مع ما رسمه الشاعر هنا، فكأنه بضيف إلى مقامات بديع الزمان الهزلية مقامة جديدة، تربط بين الماضي والحاضر، وهو ينظم قصيدته ذات المسحة الدرامية، ويخطط لشخصياته، والأحداث المحيطة بها، فيختار المكان (مجلس السلطان)، ويختار الزمان (شمس للربع من

رمضان)، ويختار بداية الحدث من نقطة متقدمة، تسترجع الأحداث السلفية، مناط الصراع والاختلاف، ويمنح الشخصيات مسميات تتسجم مع واقعها المشوه: (وأواء للنطاح، خفاش بن غراب، الشيخ الواصل بالله ابن مضيق)، ويجعل نزوة الصراع وعقدة الأحداث في موقف المفتي "وأواء" ومدى مرونته وقدرته على وضع الحلول الملائمة، وتوضح الخاتمة المفاجئة مدى براعة الشاعر في نسج خيوط حيكته، التي تؤكد أن تتجمع كل عناصرها لخدمة الفكرة الرئيسة، دون الانشغال بحكايات ثانوية تجر الشخصيات والأحداث بعيدا، مستفيدا من بعض الشخصيات الغائبة، مثل: "وطفاء، وأحد الغلمان" للهروب من تصوير أحداث لا يمكن وضعها على خشبة المسرح الوهمية، وظلت التفاصيل الصغيرة مثل "قسم السلطان لوطفاء، وصياح الديك" تخدم الحبكة وتسهم في متانة نسجها، لتعزيز الفكرة المعتمدة على المفارقة.

الحوار الدرامي:

الحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، ويطلق على كلام شخص واحد لنفسه، وقيمة الحوار في المسرح تكمن في دفعه إلى تطوير الحدث الدرامي، والتعبير عما يميز الشخصية من الناحية الجسمانية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية، وقد ظهرت اتجاهات حديثة في استخدامه لمجالات كلامية هدفها التعبير عن قيم فكرية^(١).

وفي قصيدة "لقاء مع الرجل الذي كان اسمه هو" يوظف معين الحوار الدرامي الخارجي لإبراز الصراع بين البطل الأسطورة، فالبطل (هو) متلهف على متابعة الواقع الذي تركه مضحيا بروحه في ثورة ضد الظلم (الأسطوري)؛ الذي يخشى الكثيرون من مواجهته، وينجح الشاعر في تصوير مخاوف الواقع والممارسات الأمنية-رفع صوت المذيع- التي

يحاول أن يشوش بها على أعوان الظلم، أولئك الذين يحاولون استراق الكلمات:

هو: ما هي أخبار الأرض..؟

معذرة فالأرض تدور

ومصر تدور هي الأخرى

لكن...

هو: لكن ماذا؟...

لا تكفن في صدرك سرا

هل أرفع صوت المنياع..؟

هو: لا...أنت هنا آمن

قل ما شئت...

توشك أن تصبح أسطورة^(١٠)

فالحوار الدرامي هنا نجح في تصوير الواقع، ورغبة البطل في التمرد الدائم على الخوف، وتفقد العبارة الأخيرة إلى تطور الحدث، فالشاعر يرى نفسه وتضحياته تتحول إلى أسطورة جديدة، تبقى مجسدة لمعاني المستحيل في القدرة على التغيير، أو تبقى مكرسة لجوانب الضعف والعجز لدى الجماهير، وهذا يقود من خلال الحوار إلى تفسير عودة البطل، ورغبته في متابعة الواقع الذي ضحى من أجله، ويصحح مفاهيم المجتمع لتضحيات الأبطال، مما يعني التحريض المبطن على مواصلة طريق البطل، واستمرارية الثورة وتقديم التضحيات:

هو: هذا لا يفرح قلبي أبدا..

يتكرني من يجعل مني أسطورة

فأنا لست على الحائط صورة

وضريحك..

هو: (مقاطعا)

هذا ما أصبح يشغلني

فأنا أرفض أن يصبح مصباح علاء الدين

يفركه العاجز...

أو طائر رخ يتعلق بجناحيه

المتكل على غير يديه..

... ..

أهنالك شيء آخر...

أخشى أن تصبح شيئا

فوق الإنسان

هو: حين يحب الله ملاكا

يجعل منه إسمنا

موتك فاجأنا

كان عذاب العصر

هو: بل كان هو الثورة..

'يوليو آخر'

ثورة إنسان ضد الأسطورة (١١)

وبذلك استطاع الشاعر أن يبرز مخاوف الجماهير بطريقة درامية

ناבעة من الحوار الخارجي بينه وبين البطل، كما استطاع أن يرسم لنا

صورة أكثر وضوحا لجوانب شخصية البطل النفسية والفكرية، قد يكون

تأثيرها أكبر من مجرد تسطير هذه الشخصية من خلال الإثارة بها

بصورة تقليدية تقوم على المباشرة.

وقد وظّف الشاعر الحوار الدرامي الداخلي ليخلص من خلاله إلى
 بؤرة الفعل والحدث في نتيجة تصم الصراع، أو تحرض على مواصلة
 المواجهة، ففي قصيدة "أسطورة غيلان الثلج" يصطدم الصياد بواقع غريب
 يتمثل في غيلان الثلج للقادمة التي تبلع الشمس وتغرق الفضاء في ظل
 أسود كالليل، لكن صوتاً دخلها ينبع من ذات الصياد يدعوّه إلى عدم
 الاستسلام والثورة على غيلان الثلج المقرورة بعيونها الزلفية ومخالبها
 الرملية، ويأخذ بيده إلى طريق تحرير الشمس القائم على تحطيم ضلوعها
 بالفأس:

غيلان من ثلج،

يدفعها الموج،

للشاطئ صياد يصرخ:

أين الشمس؟...

- لا تفرع...

لنا لم أسمع

عن أي سماء،

يتخشب فيها الغيم،

... ..

شمسك في أضلع غيلان الثلج

أطلعها بالفأس،

تتفجر والغيلان،

تتكسر كالغيلان،

من زبد وبخان(١٢).

البطل الدرامي:

يشكل البطل الشخصية الارتكازية في المسرح، وهو العمود الأساسي الذي تدور حوله رحي الوقائع، ويرى أرسطو أن البطل المأساوي إنسان وسط ليس صالحا صلاحا مطلقا، أو فاضلا فضلا كاملا، فهو لا يخلو من العيب، وعندما يسقط سقوطه المأساوي لا يسقط بسبب رذيلة أو فسق لكن بسبب هذا العيب، أو بسبب خطأ التقدير^(١٢).

ويرسم لنا معين في قصيدته "تحت وسادة شاعر ميت" مأساة شاعر غرس ريشته في محبرة السلطان طمعا وخوفا دون أن يقدر عاقبة هذا العمل، على الرغم من أنه مجبور على رفض الظلم والهوان، لكنه يصطدم بواقع السلطان؛ مجونه، واستهتاره، وبغيه، حيث يقتلع السلطان عيون الشاعر عندما يهجو مغني السلطان الأعور، ولهذا يندفع الشاعر إلى مصيره المأساوي ليعاقب نفسه على سوء تقديره، حيث يختار الموت تاركا وصيته وحكايته في رسالة تحت وسادة موته:

أكل يا مولاي لسنتي،

تهجرني قافية الهمزة والراء

أحلف بكلاب للصيد،

على بابك والشعراء،

كالخيل مسرجة بقوافيها،

ملجمة بالأوزان

ما قلت بأنك في مجلس نفسك

ترقص عريان

تشرب في نعل للجارية،

وتلقي التاج على رأس مهرجك السكران

تسقط في مخلة جوادك عيناى

إن كنت هجوت،

مغنيك الأعور مولاي (١٤)

ومعين لم يجعل بطله هنا أسطوريا، بمعنى أنه أخضعه للضعف البشرى الذي قاده إلى الخطأ، ومن ثم إلى النهاية المأساوية القائمة على الثورة والتمرد ورفض الواقع المغلوط، وبطله -في الغالب- يواجه سطوة الحاكم الحقيقي، أو مرادفاته للرمزية، وهو في قصيدة "قصيدة فوق الجدار" بشكل شخصية بطله الدرامي (الشاعر) من خلال صدوعه برفض ظلم الحاكم (لويس الأول ولويس الحادي والعشرين) ، ليواجه ممارسات القتل، ويحكم عليه بمحو القصيدة بيديه، ووجهه وجسمه، لنصل إلى نهاية مأساوية، تتمثل في ذوبان الشاعر مع بزوغ راية الأمل متمثلة؛ بتصميم الشاعر؛ وبقاء كلمة وحيدة تصعب على المحو هي كلمة (لا):

-امسح بلسانك ما بقي على الجدران..

(ذاب لسان الشاعر..

بقي من الشاعر وجه

بقي من الشاعر عينيه)

- "امسح وبوجهك آخر بيت..."

(وكمروحة راح الوجه يدور.....

راح الوجه ينوب...

راح الوجه ينوب...

سقط للشاعر...

سقط وبقيت فوق الجدران المفروشة

كالنطع الأسود: كلمة لا"

"لا للويس الأول، ولويس الحادي والعشرين"

"لا للزنتاة، لمقص رقيب السلطان"

والسكين (١٥).

الحدث الدرامي:

الحدث الدرامي هو كل واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي زمان ومكان المسرحية مساهمة في تشكيل الحركة الدرامية^(١٦)، ويرى أرسطو أن بداية الحدث الدرامي لا يجوز افتراض أن شيئاً آخر يمكن أن يسبقها، ونهاية الحدث الدرامي لا يجوز افتراض أن شيئاً آخر يمكن أن يلحقها، كما يشترط في الحدث الدرامي أنه يشكل كائناً عضوياً لو حذف منه جزء اختل الكل، كما أنه إذا أمكن حذف جزء منه دون وقوع خلل كان ذلك الجزء أولى بالحذف^(١٧)، وقد أكد على أن كل ذلك يصاغ في شكل حدثي لا في شكل سردي من خلال أفعال الممثلين، وكلمات النص، والفعل الدرامي النفسي النابع من أقوال وأفعال الممثلين^(١٨).

ويتطور الحدث في خطه العام من خلال الصراع الدرامي بين إرادتين تحاول إحداها هزيمة الأخرى، ولا يعني ذلك بالضرورة أن الصراع يقوم بين طرفين متناقضين بشكل كامل، إذ قد يكون بينهما وجوه تشابه أكثر من وجوه الخلاف، وقد يكتشفان هذا التشابه أو ذاك الخلاف بينهما في مرحلة متأخرة من المسرحية^(١٩).

وقد جعل معين بطل قصيدته الدرامية تحت وسادة شاعر ميت،
ينجذب نحو السلطان الذي يجسد رغبته في الدناير:

غرس الشاعر ريشته في محبرة السلطان

الريشة قد ذبلت،

والشاعر قد مات،

دينار نحاس، تحت وسالته،

وكتاب (٢٠).

ولكنه اكتشف في أثناء انغماسه بحضرة السلطان الثمن الباهظ الذي يكلفه (دينار نحاس)، مما صدمه بواقع يتناقض مع ظنونه ويدفعه إلى نهاية مأساوية لا مجال لشيء يذكر بعدها.

وقد يلجأ معين بسميسو إلى توظيف بعض الأشكال التراثية مثل المقامة بما تحمله من بنور درامية، لكنه يبدأ الحدث الدرامي من لحظة المناسبة، ومن ذلك قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان"، حيث يحدد الزمان والمكان: (كنا في مجلس مولانا، في شمس الرابع من رمضان) (٢١)، بما في ذلك من أهمية توضح خطورة ما سيحييه بعدها، ويسأل السلطان عن الفقهاء المنتظرين ببابه، ليمثل بين يديه الفقيه "أواء النطاح"، ويستفتيه؛ بل يأمره بالإفتاء في قضية خطيرة تتعلق بالسلطان وليته مع أحد الغلمان، ووجود النطاح بفتواه المتوقعة:

- من يقعي خلف الأبواب،

من الفقهاء، من الشراح

- مولانا في بابك عبدك وأواء النطاح

(مولانا عطس ثلاثا يرحمه الله،

وانتصبت لفتناه.)

- إلى بولواء النطاح..

(واتزلق الشيخ من الباب،

وبرك أمام السلطان

مولانا كفا في كف ضرب

وهمهم) - يا ولواء..

أقسمت ثلاثاً للجارية الرومية وطفاء

أن أطرق مخدعها،

ضلت قدمي، ولختلطت في عيني الأبواب

وصحوت مع لديك، فإذ بي،

أتمدد في ننبى،

في حجرة أحد القلمان

(وتتحنج، بسمل، حوّل

وأواء النطاح وصاح:)

- ليس على مولانا السلطان جناح

فالقسمّة غلبت، والعبرة في النية

لا أين تسير القلمان...

وسواء، في المخدع إيس أو جان

والذنب على الجارية

فلو وضعت في باب المخدع مصباح

ما ضلت قدما مولانا

والله تعالى يعلم والسلطان...

وخازن بيت المال(٢٢)

ومن الواضح أن معين قد نجح في صياغة الحدث الدرامي بالحوار السابق الذي لا مجال لحذف جملة من جملة، حيث يتطور الحدث من خلال حديث الشخصيات ومن خلال أفعالها، التي نجحت في إظهار الفعل الدرامي النفسي، حيث يعطس السلطان وتتصب أنفاه في انتظار الفتوى الحاسمة، كما يهمهم بحديثه كي يظهر التردد في طرح المسألة مما يوحي بخجل مصطنع ورغبة في إعطاء المبررات الوهمية المستدرجة للمفتي

الهام، ويستعد وأواء للفتوى بالحوقة والبسلة، ليعلمها بشكل مدوي لا تردد فيه، فكلامه محض صياح، يقابل هممة السلطان، مما يوحي بوقاحته ورغبته الصارخة في اكتساب مودته بأي ثمن.

المفارقة :

تعتمد المفارقة الدرامية على موقف يعرف فيه المتلقي حقائق لا نعرفها بعض الشخصيات في المسرحية^(٢٣)، ولم تتحقق المفارقة عند معين بهذه الطريقة بل تحققت بمفهوم مفارقة الأحداث التي تعتمد على تعبير الضحية عن اعتمادها على المستقبل، لكن تطورا في الأحداث يقلب خططها، وتسير في خطوات تبعد بها عن الهدف، وتكون الوسيلة التي يتجنب بها شيئا هي الوسيلة التي توصله إلى ذلك الشيء^(٢٤).

ومن ذلك قصيدة قصيدة من فصل واحد في المنظر السادس الذي حمل عنوانا فرعيا: "الفتح يا سمس"، واعتمد فيها الشاعر على الحكاية التراثية عن صياد عثر على قمقم في شبكة صيده، وعندما فتحه خرج له الجني المحبوس، وحقق له رغبته، وهذا ما قد يوحي به عنوان المنظر، وما توحي به الأحداث، وهذا ما يتوقعه الشاعر والصياد والمتلقي، لكن تطور الحدث قلب هذا التوقع إلى النقيض، حيث يهب المارد الصيد الحالم عيدان تقاب لا يتحقق من ورائها شيئا:

وقع القمقم في الشبكة

وفتحت القمقم..

أطلقت سراح المارد

فوهبني خمسة عيدان تقاب

أشعلت العود الأول والثاني والثالث والرابع

ها أنذا أشعل آخر عود

ظهري للحائط...

وجهي للحائط...

ولما أكتب بالعيـدان المحترقة

فوق الحائط... (٢٥)

والشاعر يدعو بذلك إلى عدم التوكل والانتظار السلبي لنصر وهمي، وهو يحرض بشكل فني على الثورة والتغيير.

ويتعمد معين إخفاء جزء كبير من حقيقة الحدث، ويكشفه في النهاية ليحقق بذلك أقصى درجات الإدهاش المعتمد على المفارقة التصويرية بين طرفين متناقضين في ظل أوضاع تتطلب منهما كل التوافق والتماثل^(٢٦)، ومن ذلك قصيدة "تـك...تـك...تـك"، حيث يحمل الجني الشاعر فوق جناحيه ويطير، ويريه الأرض على مسافات متباعدة، ليراهـا مرة بحجم الغربال، فحجم الكف، فالإبرة، ثم تنعدم رؤيتها، في صورة تعرض مدى صغر الأرض وثقاوتها، لكن الشاعر عندما ينزل بمظلة الجني يسقط على كتف المخبر، في مفارقة صارخة تشير إلى ازدحام هذا الكوكب التافه بأصحاب هذه الصنعة، مما يعبر عن واقع الظلم والاستبداد وكبت الحريات:

- كيف ترى الأرض؟

- أصغر من ثقب الإبرة..

(طار الجني وطار)...

- كيف ترى الأرض..؟

- اختفت الأرض...

(أعطى الجني مظلته للشاعر)

هبط الشاعر

سقط على كتفي مخبر... (٢٧)

الجوقة:

الجوقة مجموعة من المغنين أو الراقصين أو الصامتين أو المعلقين، تشترك في التمثيل من خلال تعليقها على الأحداث، أو حوارها مع الممثلين، أو صمتها المعبر، وقد تراجع دورها في المسرح الحديث إلى درجة الندرة، واستعاض عنها بعض الكتاب بشخص واحد^(٢٨)، وقد وظف معين الجوقة بشكل مثالي في قصيدة "مأساة الدب مراد"، حيث تحرض الجوقة على محاكمة الدب مراد وإدانته :

الجوقة: ضبطت في حوزته أنياب ومخالب...

الدم فوق الناب...

والدم فوق المخالب...

والدم فوق الكرباج...

الدم فوق الكرباج... (٢٩)

والدب يدرك مأساته الكامنة في دعوة الجوقة لمحاكمته على جرم كانت قد حرضته عليه، ولذلك يحاول أن يكشف زيف هذه الجوقة، ويبرز تخليها عن دورها في السيرك، فالكلب يخن، والنذب يؤلف موسيقى، والفيل يرقص، والأسد يبصم، فالجوقة تتآمر على الشعب (مدرّب الحيوانات القتيل)، وتمارس مؤامرتها بأداة بريئة ضعيفة تجسدت في الدب مراد ضعيف الإرادة، الذي يكتشف بعد فوات الأوان الجرم الذي ارتكبه، والخديعة التي دبرتها له جوقة النفاق المنتفعة بماء الشعب.

كما يوظف معين في قصيدة "غزال صنين" الجوقة بدور إيجابي، يفتتح به القصيدة ثم يختتمها به، لتبرز الحكمة على لسان الجوقة كضمير حي لشعب لا ينسى أهل التضحية والشهادة:

استشهد الماء ولم يزل يقاتل الندى
 استشهد الصوت ولم يزل يقاتل الصدى
 وأنت بين الماء والندى
 وأنت بين الصوت والصدى
 فرشة تطير حتى آخر المدى (٢٠)

ويحاول معين من خلال لحن الكورس في المقدمة والخاتمة أن يلخص مسيرة شعب ونضال أمة، فالملصق يتلوه الملصق، وكل شهيد يذهب للخنق يترك دمه، ليعود إلى الحائط ملصقا ملونا فوق ملصقات أخرى سبقتها، وعجلة المطبعة تدور لتثبت للشهداء أن رسالتهم خالدة لا تتوقف حتى تصل إلى الهدف وتحقق المراد.

القالب المسرحي المتكامل:

ظهر النضج الدرامي في قصائد متقدمة على كتابته المسرحية، من ذلك قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان" (٢١)، واتسعت دائرة التكامل الدرامي بعد بداية كتابته المسرحية، من ذلك مجموعته الشعرية "جنت لأدعوك باسمك"، وخصوصاً قصيدة "أساة الدب مراد"، وقصيدة "لقاء مع الرجل الذي اسمه هو"، حيث لم يكتف معين بسيسو بالاستفادة من العناصر الدرامية بشكل جزئي، وإنما جمع أكثر من عنصر في قصائد كثيرة، ووصل به الأمر إلى توظيف القالب المسرحي بعناصره المتكاملة في قصائد مكثفة، أوحى بمعاني الصراع؛ التي دار الشاعر في رحاها، وهو يسجل في قصيدة "أساة الدب مراد" توجهات المسرحية التي يسجلها الكاتب المسرحي من أجل رسم جوانب المشهد، ويفتح القصيدة المسرحية بكلمات الجوفة المحرصة -أشرت لها قبل قليل- حيث يندفع المحقق فسي مساعلة الدب مراد:

المحقق: اسمك...؟
 للدب: اللدب مراد...
 المحقق: عمرك...؟
 للدب: خمسة أعوام
 المحقق: مهنتك
 للدب: مهرج
 في السيرك المفتوح
 المحقق: أنت القاتل
 للدب: أنا....!؟ (٣٢)

وينجح معين في توظيف الحوار الخارجي هنا لوضع المتلقي في
 بؤرة الحدث، وينفعه نحو الذروة، لكنه لا يغفل دور الحوار الداخلي في
 كشف خبايا نفسية البطل الدرامي، حيث يصور من خلاله ماهية المأساة
 ومدى الترابط بين القاتل (الدب) والقتيل (مدرّب الحيوانات)، وشعور الدب
 بالندم البالغ لدخوله في مؤامرة ضد الفقراء والجوعى:

(كأنه يحث نفسه)

- كنت أموء أزعرد كنت أصفق

لا أخفي من ألعابي فوق الحلبة

أية لعبة

ألعب أحسن كي يقبض أكثر

المحقق: جاوب في كلمة...

أنت القاتل...

الدب (يوصل حديثه لنفسه وكأنه لا يسمع):

كنت لجوع وأعطش

حين يجيء إلي..

يشكو لي فقره

ويحدثني عن أطفاله...

كنت أقول له خذ ليني... (٣٣)

ويبلور معين من خلال الحوار الدرامي بمستوياته الخارجي (التحقيق)؛ والداخلي (المناجاة)؛ شخصية بطله الدرامي المنتمي لعالم الحيوانات - رمزياً على الأقل -، وبطله كما يرسمه يحمل مشاعر إنسانية متصارعة بين الصلاح والعيب القائم على خطأ التقدير، حيث يستجيب لمجموعة النفاق (الكلب، والذئب والفيل والأسد)؛ التي رغب في التخلص من مربها كي تركز إلى الراحة من معركة لا ترغب في خوضها والتضحية في سبيلها:

المحقق: طلبوا منك...!

من هم...؟

من حرصك عليه....

الدب: كل الحيوانات بهذا السيرك...

إني أسألك الآن....

من منها يلعب فوق الحلبة دوره؟ (٣٤)

وكما نجح معين في تصوير الحدث الدرامي من بدايته المناسبة، عندما قامت الجوقة بالتمهيد له عند لحظة تقوم على المفارقة لا مجال لبدء القصيدة قبلها، حيث يقوم الدب مراد بقتل صديقه ومدرسه، والجوقة تحرض المحقق على الانتقام، وتقدم له كل دليل، والدب في وسط الحدث يعترف، ويندم ويكشف الحقيقة، ولهذا ينتظر مصيره الدرامي الذي يختم هذه المأساة بصورة مفاجئة تتسجم مع طبيعة التراجيديا الكلاسيكية، فهو يعلم أن مصيره الموت، وأمنيته الأخيرة الوحيدة هي إعطاء جلده الوثير لأطفال صديقه الفقير القليل:

لو كل يلعب دوره..
 في السيرك المفتوح..
 لم يقتل أحد أحد
 أنا أعلم أنني ساموت...
 مشط رصاص ينتظر الدب مراد
 لكنني أوصي
 أنا أعطي جلدي لهمو...
 أعطي أتمن ما يملكه الدب...
 أعطي الجلد لأطفاله

(ستار) (٣٥)

وبذلك استطاع معين في قصيدته "أساة الدب مراد" أن يوظف القالب المسرحي بشكله المتكامل، مما أزال الفوارق بينها وبين المسوحية، واقترب من الإبداع الدرامي بشكل كبير أهله لكتابة أعماله المسرحية التي توالفت في السبعينات معبرة عن تفاعل الصراع بين ذات الشاعر ودائرة الموضوع وتناميه بشكل متصاعد.

وإذا كان مسرح معين بسيمو الشعري قد لجأ إلى نخوم الرمزية للتعبير عن مشكلات الواقع، أو إن شئت قلنا الواقعية المستفيدة من أدوات الرمزية؛ فقد انسجم ذلك مع شعره الغنائي المصنف من الدراما، ففي مسرحية "العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع" يضج العنوان بالرمزية الساخرة المعتمدة على المفارقة الحادة، وتجسد "شامة" بطلة المسرحية رمزا للثورة الفلسطينية بعد سبع سنوات من عمرها، ويمثل اللون الأبيض في الأربطة البيضاء التي تحيط بساقها، والنمل الأبيض الذي يخرج من تحت القطن، والنحل الأبيض، ودود القز الأبيض الذي لا ينسج إلا خيوطا بيضاء، رموزا للقيود الاستسلامية التي هادنت العدو، وراحت تقيد الثورة البيضاء برؤية الاستسلام، ويدافع معين عن الرمزية في مسرحية محاكمة كليله ودمنة بأسلوب رمزي شفاف، يتكى على رمزيه كتاب كليله ودمنة؛

مبدعا من عناصرها الأولية رمزا خاصا يكشف ظلم الحكام، ويبرز مأسلة حرية الكلمة في البلاد العربية^(٢٦)، ولو تأملنا رموز قصائده الشعرية: (غيلان التلج، شاعر ميت، السلطان وأواء النطاح، والجني صاحب المظلة، واللب مراد... إلخ) لوجدناها مفعمة بالدلالة على رموز فساد الواقع، والقمع، وكبت الحريات، وألم الضحايا المتواصل، حيث نكتشف بكل بساطة وشفافية ما تخفيه الرموز من دلالات مشعة، تنأى عن الواقع بقر ما تقترب منه، فهي لا تصطنع الإغزاز والتعمية، بقدر ما تفجر الوضوح والألق بالاعتماد على المفارقة والسخرية السوداء المرة.

ولكن هذا الانسجام بين مسرح معين الشعري وشعره الغنائي (الدرامي) لا يتواصل على صعيد التقويم الفني، ذلك أن مسرح معين يرسم ويغني أكثر مما يفعل، ويعتمد التكرار والإطالة، ويتهم بالغنائية من خلال المنولوجات الطويلة^(٢٧)، أما شعره الغنائي الدرامي، فيتجه جزء كبير منه إلى التكمال الدرامي، كما رأينا في القالب الدرامي المتكامل قبل قليل، وينأى عن الغنائية والتقريرية، فالحبكة محكمة للنسيج، ولغة الحوار تستكمل شروطها الفنية من تراشق وحسن تعبير عن مكنون الشخصيات، والحدث يتصاعد، والصراع ينبض بالحياة، ويساند ذلك كله موسيقية الشعر الغنائي المتلاحم مع روح السخرية والمفارقة.

ويمكن القول في الختام إن البحث قد استقصى عناصر البناء الدرامي في شعر معين بسمو، وأكد على بروز النفس الدرامي فيه قبل اتجاه الشاعر إلى كتابة المسرحية الشعرية، الذي ازداد نضوجا بعد ذلك، حيث ظهرت العناصر الدرامية: (الفكرة، الحكمة، الحوار، الشخصيات، الحدث، الجوقة، المفارقة) بتوظيف مميز، سواء بشكل جزئي أو بشكل قالب متكامل، كما أكد البحث على انسجام الرؤية الرمزية في شعري معين الغنائي والمسرحي، وتمايز الأول بأدواته الدرامية الموظفة عن الأخير الفارق نسبياً في لغة الغنائية.

الهوامش

(^١) زايد؛ د. علي عثري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ٢٠٥.

(^٢) إسماعيل؛ د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٣، ٢٨١.

(^٣) السليق، ٢٧٨-٢٨٢.

(^٤) ولد معين في مدينة غزة بفلسطين، بتاريخ ١٠/١٠/١٩٢٧، وتلقى علومه الابتدائية في مدارسها الحكومية، وشارك في مظاهرات ١٩٣٦ وهو صبي، وفي عام ١٩٤٣ التحق بكلية غزة، وتلمذ على يد الشاعر المعروف سعيد العيسى، وبدأ عام ١٩٤٤ بنشر قصائده في صحف الاتحاد والحرية مع الشاعر (أبو سلمى)، وصدر ديوانه الأول (المعركة) عام ١٩٥٢، ثم تولت أعماله الشعرية: (الأردن على الصليب، الأشجار تموت واقفة، فلسطين في القلب، جلت أدعوك باسمك، القتلى والمقتولون السكارى، الآن خذي جسدي كيسا من رمل، آخر القراصنة من العصفير، قصائد على زجاج النوافذ، حينما تمطر الأمطار، مارد من السنايل، المسافر، القصيدة)، وأعماله المسرحية: (مأساة جيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، الصخرة، العصفير تبني أعشاشها بين الأصابع، محاكمة كتاب كيلة ودمنة)، وتوفي بلندن في ١٩٨٤/١/٢٤. عن: (معين بسيسو بين السنبلة والقفلة، ط١، عكا، دار الأسوار، ١٩٨٦).

(^٥) عبد القادر؛ فاروق، رؤى الواقع... وهموم الثورة المعاصرة، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٩٠، ١٥٥.

(^٦) إجري؛ لاجوس، فن كتابة المسرحية، القاهرة، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣، ٤٥-٥٠.

(^٧) موسى؛ فاطمة (وآخرون). قاموس المسرح، ج٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٦، (الحبكة)، ٥٤٦.

(^٨) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١.

(^٩) حمادة؛ د. إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ١٠١.

(^{١٠}) بسيسو؛ معين، الأعمال الشعرية الكاملة، عكا، دار الأسوار، ط٢، ١٩٨٨، ٥٠٤.

(^{١١}) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٠٥.

- (١٢) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٠٨.
- (١٣) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٦٤.
- (١٤) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٨٩.
- (١٥) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٩١.
- (١٦) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٩٩.
- (١٧) رشدي؛ د. رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٧-٣٦.
- (١٨) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ١٧٩.
- (١٩) حمودة؛ د. عبد العزيز، البناء الدرامي، عمان، دار البشير، ١٩٨٨، ١٢٨.
- (٢٠) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٨٩.
- (٢١) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١.
- (٢٢) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١-٢٩٣.
- (٢٣) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٢٤٩.
- (٢٤) ميوميك؛ د. سي، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ج ١٣، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ١٠٥.
- (٢٥) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٣٥.
- (٢٦) زايد؛ د. علي عطري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ١٣٧.
- (٢٧) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٥٣.
- (٢٨) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٩١.
- (٢٩) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٧٨.
- (٣٠) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٣٠.
- (٣١) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١.
- (٣٢) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٧٨.
- (٣٣) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٧٩.
- (٣٤) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٠.
- (٣٥) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٢.
- (٣٦) غنيم؛ د. كمال أحمد، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الألب المسرحي، القاهرة، دار الحرم للتراث، ط١، ٢٠٠٣، (٥٢٦، ٥٢٥).
- (٣٧) غنيم، المسرح الفلسطيني، ٤١٥.

المصادر والمراجع

- إيجري؛ لاجوس: - (١٩٩٣)، فن كتابة المسرحية، القاهرة: دار سعاد الصباح، ط١.
- إسماعيل؛ عز الدين: - (د.ت)، الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الفكر العربي.
- بسيمو؛ معين: - (١٩٨٨)، الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، عكا: دار الأسوار.
- (حجازي؛ يعقوب): - (١٩٨٦)، معين بسيمو بين المنبئة والتقنية، ط١، عكا: دار الأسوار، (للكتاب مجموعة من المقالات لكتاب متعددين جمعها حجازي).
- حمادة؛ إبراهيم: - (١٩٨٥)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار المعارف.
- حمودة؛ عبد العزيز: - (١٩٨٨)، البناء الدرامي، عمان: دار البشير.
- رشدي، رشاد: - نظرية للدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- زايد؛ علي عشري: - (١٩٧٧)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: دار للفصحى للطباعة والنشر.
- عبد القادر؛ فاروق: - (١٩٩٠)، رؤى الواقع وهموم الثورة والمحاصرة، ط١، بيروت: دار الآداب.
- غنيم؛ كمال أحمد: - (٢٠٠٣)، المسرح للفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، القاهرة: دار الحرم للتراث.
- موسى؛ - (١٩٩٦)، قاموس المسرح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١.
- فاطمة (وآخرون): - (١٩٨٢)، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة
- ميوميك؛ د. مي: - المصطلح النقدي، ج١٣، العراق: دار الرشيد للنشر.

اكتساب "الطالب المعلم" اللغة العربية دراسة فى علم اللغة التطبيقي

د. يحيى فرغل عبد المحسن (*)

تتعدد مجالات إعداد معلم اللغة العربية فمنها الأكاديمية ومنها المهنية ، ويجب أن يرتبط ذلك بالجوانب المعرفية والمهارية والوجدانية ، وبعد الاكتساب اللغوى الذى يقوم على السماع كما يقوم على الكفاية المعرفية - عن طريق التعلم - أهم هذه المجالات .

وينعكس للتقصير فى تحصيل الاكتساب لدى الطالب المعلم^(١) على مستواه عندما يمارس وظيفته الميدانية فى مجال التعليم ، كما يعد للتقصير فى تحصيل الاكتساب اللغوى مشكلة يعانى منها المجتمع التعليمى بل المجتمع بأسره ، (فواقع الخبرة الميدانية يشير إلى انحدار مستوى المعلمين فى المادة

(*) مدرس علم اللغة بكلية بنت عین شمس

(١) ملحوظة : أقصد بالطالب المعلم ، ذلك الدارس الجامعى الذى ينتظر تخرجه معلما للغة العربية .

لأن كثيراً من المعلمين تعوزهم القدرة على الحديث بلغة عربية سليمة وقد يلحنون فيما يكتبون أو يتعثرون في قراءة القرآن والنصوص الأدبية^(١) .

وهذا أمر يصنفه ما نجده في دفاتر أبنائنا التلاميذ من الأخطاء التي يقرأها بعض المعلمين ، فضلاً عن الأخطاء التي يكتبها ذلك للبعض في نماذج الاختبارات أو في مذكرات شرح الدروس التي يتلقاها التلاميذ بشيء من الشغف فتطبع صورة الكلمات الخاطئة في أذهانهم ، وهذه ظاهرة - على خطورتها- تحتاج إلى جهد كبير في سبيل الإصلاح والتصحيح .

وسأركز في هذا البحث على دور التعلم في اكتساب اللغة العربية عند الطالب المعلم ، فالبيئة التي تشكل أهم عناصر الاكتساب عن طريق الإسماع لا يتوافر فيها التحدث باللغة الفصحى إذا كانت غير متقنة ، أما البيئة ذات اللسان الفصحى فهي أهم مقومات الاكتساب اللغوي ، يقول ابن خلدون في (فصل أن اللغة ملكة صناعية) من المقدمة "قالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطبتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فيلقنها أولاً ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة " ^(١) ، فهذه البيئة التي تجعل اللغة ملكة فطرية وسليقة راسخة عند أبنائها لا تتوافر كثيراً في عصرنا مما يدفعني إلى إبراز دور التعلم كما أسلفت .

(١) فلسفة إعداد معلم اللغة العربية ، محمد عبد القادر ، مكتبة النهضة المصرية ٢٠٠٠ ،

(٢) مقدمة ابن خلدون دار ابن خلدون (الإسكندرية) عذت ص ٤٠٩

إن ثمة مسائل تشكل الأدوات الأساسية للطالب المعلم وهي مجهولة لدى بعض المعلمين ، وهناك المسائل التحصيلية المهمة التي يجب اكتساب الطالب المعلم لها في أثناء مرحلة الطلب الجامعية ، و التكامل بين هذه الأدوات الأساسية-كمهارات القراءة والكتابة - والمعارف التحصيلية-التي تتصل بعلم الأصوات وعلم الصرف والنحو والدلالة - يجب أن يعالج من وجهتين ، الأولى تتصل بالتكامل المعرفي بينهما ، بمعنى اكتساب الطالب المعلم للمعارف الأساسية ثم اكتسابه للمعارف التحصيلية .

أما الوجهة الثانية فهي التكامل التحليلي بينهما ، ويعنى ذلك توظيف التكامل بين المستويات اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية في حل العديد من المشكلات اللغوية ، وهذا يؤدي إلى اقتناع الطالب المعلم بتفسير الظواهر اللغوية التي يكتسبها كي يقدمها بطريقة مقنعة إلى طلابه .

من هذين المحورين تتكون فكرة الاكتساب اللغوى لدى الطالب المعلم للغة العربية ، بحيث يجمع بين المسائل الأساسية التي تستوجبها طبيعة عمله ، بل قوميته وعرويته ، وكذلك المسائل التحصيلية التي تمكنه من معارفه التي تلقاها -عن أساتذته - في سنى دراسته الجامعية ، ويستطيع أن يفسر كثيرا من المسائل اللغوية تفسيراً مقنعا مبنيًا على التحليل والتعليل والملاحظة .

إن أهم الدوافع التي دفعتني إلى كتابة هذا البحث ما صادفته من المسائل التي استوقفتني أو كانت محالا لأسئلة الطلاب ، فمن المسائل الكتابية والصرفية والنحوية والدلالية ما نجد له تفسيراً صوتياً- مثلا - عندما لانجد في التفسير اللغوى حلا لمثل هذه المسائل ، وهنا يأتي دور التكامل التحليلي الذي أقصده .

ويستمد هذا المقرر المقترح مادته - على هذا النحو - من هذين المحورين : التكامل للمعرفي والتكامل التحليلي ، وقد حاولت تناول كل محور منهما منفصلاً عن غيره فأوقعني ذلك في التكرار والإطناب ، فأنصرفت إلى الكلام عن المكونات الأساسية والمعارف التحصيلية التي تشكل عملية الاكتساب اللغوي لدى الطالب المعلم مكملاً ذلك بالتحليل في أثناء المسائل ، لتتكشف تلك العلاقات التكاملية- التي أشرت إليها- بين المستويات اللغوية .

أولاً - ما يتعلق بأسس القراءة الجهرية :

لا نقصد هنا إلى تقديم أنواع القراءة نحو القراءة المسطحة أو قراءة الاستيعاب أو قراءة الإلهام للطالب المعلم ، وإنما أعني أن يقدم له مهارات القراءة على أساس صوتي ؛ ومن هذا المنطلق أقترح أن تتضمن مهارات القراءة ما يلي :

١ - تصحيح أسماء الأصوات وإيضاح مخارجها :

لكل وحدة من وحدات الهجاء اسم وشكل وصوت ، فالباء اسم ثاني حروف الهجاء ، وشكل كتابته (ب) يعني حرفاً ، ونطقه للشفوي الانفجاري المجهور يعني صوتاً يترتب على أول صوت في اسم الحرف ، وذلك النطق محله المخرج ، وينسب كل صوت إلى مخرجه ، فعلى هذه الوجوه نتطرق الأصوات أو يجب أن نتطرق ، ويتمثل الخطأ نحو هذه الأصوات لدى الطالب المعلم فيما يأتي :

١ - عدم الدراية للكاملة بمخارجها .

- ب- عدم التكرار على نطقها وتذوقها بكيفية صحيحة .
- ج- عدم نطقها بكيفية صحيحة .
- د- عدم الدراية بالتأثيرات والتأثيرات الصوتية .
- هـ - أثر اللهجات المحلية في نطق الأصوات .

ورحم الله ابنى جنى (ت: ٣٩٢هـ) يقول فى سر صناعة الإعراب :
 "هناك ثمانية أحرف هى حروف غير مستحصنة ، ولا يؤخذ بها فى القرآن ،
 وهى : الكاف التى بين الجيم والكاف ، والجيم التى كالكاف ، والجيم التى
 كالشين ، والصاد الضعيفة ، والصاد التى كالسين ، والطاء التى كالتاء ، والظاء
 التى كالتاء ، والباء التى كالميم" (١) .

ولو أحصينا الأخطاء الصوتية التى نسمعها فى زماننا من بعض الطلاب
 زدنا على ذلك : التاء التى كالسين ، والجيم القاهرية (g) وللدال التى كالتاء ،
 والذال التى كالزاي ، والضاد التى كالدال ، والظاف التى كالكاف ، فضلا عن
 الميل بالأصوات إلى ترفيقها ، وإمالة الألف ، وتكثر الظاهرتان الأخيرتان فى
 لغة الإنثاء ، ولذلك كله أثره السلبى فى تكوين الطلاب ، وفى الأمالى التى تملأ
 عليهم ، وينعكس ذلك أيضا على تعثر القراءة لعدم الإبانة ، وليس من شك فى أن
 الاكتساب اللغوى الصحيح هو السبيل للتخلص من هذه الظواهر اللغوية الخاطئة

وتشكل اللهجات أيضا عاملا مهما جدا فى اللحن للغوى لم فيها من يندل
 الأصوات بالقلب وتغيير خصائص النبر والتثنية وطول الحركة ، وسأذكر بعض
 الأمثلة من لهجة الإمارات العربية حيث سمعتها ولاحظت تكثر الطلاب بها فى

(١) سر صناعة الإعراب ، ابن جنى ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ٥١/١ .

قراعتهم ونطقهم وكتاباتهم ، فوفقت على هذه اللهجة تليصلا وتأثيرا ، ومن أبرز هذه الأمثلة للهجية :

**** قلب أهل إمارة رأس الخيمة العين همزة فيقولون :** (نال ولين وبلد) يعنون : نعال وعين وبعد ، ومن الغريب أن نجد لهذه الظاهرة أصلا في كتب التراث التي وثقت اللهجات العربية ، فقد ذكر ابن قتيبة في كتابه (أدب الكاتب-باب المبدل وباب ما جاء فيه أربع لغات) أنه يجوز في استعديت عليه استأديت عليه ، ويجوز في العريان والعريون الأريان والأريون^(١) .

**** قلب الجيم ياء :** وذلك متفش في جميع إمارات دولة الإمارات العربية السبع ، فيقولون اليمعة واليبل والبد و اليرح والميلس واليمر وياء ، يعنون للجمعة والجل والجد والجرح والمجلس والجمر وجاء ، ولهذه الظاهرة أيضا أمثلتها التي حكاها بنو تميم على ما ذكره صاحب الأملى ، يقول "ويمكن أن يكون جار لغة في يار ، كما قالوا: الصّهاريج والصّهارى ، وصهريج وصهرى ، وصهرى لغة تميم . وكما قالوا: شيرة للشجرة وحقره فقالوا: شيرة ، قال للرياشي: قال أبو زيد: كنا يوماً عند المفضل وعنده الأعراب فقلت: لئيم يقول شيرة؟ فقالوها ، فقلت له قل لهم يحقرونها ، فقالوا: مشيرة . وحتنتي أبو بكر بن دريد قال حنتني أبو حاتم قال سمعت أم الهيثم تقول: شيرة ، وأنشدت:

إذا لم يكن فيكن ظلّ ولا جنّي فأبعد كنّ الله من شيرات

(١) أدب الكاتب ، ابن قتيبة ، تحقيق محمد الدالي ، مؤسسة الرسالة بيروت ٤٨٥ ، ، ٥٧٤ .

فقلت: يا أم الهيثم صغريها ، فقلت: شيرة^(١) .

•• قلب للكاف شينا مع خطاب المؤنث دون الذكر مثل قولهم : ما أخبارش ، ما أحوالش ، ولعله تفرقة بينهما ، ويصف أستاذنا الدكتور أحمد مختار عمر -رحمه الله- هذا الصوت بأنه الشين الانفجارية المهموسة^(٢) ، وهذه الظاهرة معروفة في كتب التراث اللغوية بالكشكشة ، ففي مجالس ثعلب "يجعلون مكان الكاف الشين ، وربما جعلوا بعد الكاف الشين والمين ، يقولون: إنكش وإنكس . قال: وهذه الكشكشة والكسكة المشهورة ، وهي الكاف للمكسورة لا غير ، يفعلون هذا توكيداً لكسر الكاف بالشين والسين ، كما يقولون ضربتيه وضربته ، لقرب الهاء منها"^(٣) .

•• ومن أثر هذه اللهجات في طلاب دولة الإمارات أيضا قلب الضاد ظاء كقولهم الظمير والظريس والظوء ، يعنون الضمير والضريس والضوء ، وتنعكس هذه الظاهرة في النطق والكتابة بشكل بيسن .

•• ومنها أيضا تحريك الثلاثي الساكن الوسط ، فيقولون فهَد ونحويعنون فهَد ونحو ، وقد عانيت كثيرا في تدريب هؤلاء الطلاب على أن يقولوا نحوى

(١) الأمالي ، أبو علي الثعالبي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢/٢٣٨ .

(٢) دراسة الصوت اللغوي ، د. أحمد مختار عمر ، عالم للكتب ، ١٩٩٠ ، ٣٤٠ .

(٣) مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف بالقاهرة ، سلسلة ذخائر العرب ، ط٥ ، د.ت ، ١/١١٦ ، ١١٧ .

فقلت: يا أم الهيثم صغريها ، فقلت: شبيبة^(١) .

•• قلب الكاف شينا مع خطاب المؤنث دون المذكر مثل قولهم : ما أخبارش ، ما أحوالش ، ولعله تفرقة بينهما ، ويصف أستاذنا الدكتور أحمد مختار عمر رحمه الله-هذا الصوت بأنه الشين الانفجارية المهموسة^(٢) ، وهذه الظاهرة معروفة فى كتب التراث اللغوية بالكشكشة ، ففى مجالس ثعلب يجعلون مكان الكاف للشين ، وربما جعلوا بعد الكاف الشين والسين ، يقولون: إنكش وإنكس . قال: وهذه الكشكشة واللكسكة المشهورة ، وهى الكاف المكسورة لا غير ، يفعلون هذا تأكيداً لكسر الكاف بالشين والسين ، كما يقولون ضربتيه وضربته ، لقرب الهاء منها^(٣) .

•• ومن أثر هذه اللهجات فى طلاب دولة الإمارات أيضا قلب الضاد ظاء كقولهم الظمير والظرس والظوء ، يعنون الضمير والضررس والضوء ، وتنعكس هذه الظاهرة فى النطق والكتابة بشكل بيين .

•• ومنها أيضا تحريك الثلاثى الساكن الوسط ، فيقولون فهذ ونخويعنون فهذ ونحو ، وقد عانيت كثيرا فى تدريب هؤلاء الطلاب على أن يقولوا نخوى

(١) الأمالى ، أبو على القالى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢/٢٣٨ .

(٢) دراسة الصوت اللغوى ، د.أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، ١٩٩٠ ، ٣٤٠ .

(٣) مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف بالقاهرة ، سلسلة ذخائر العرب ، ط٥ ، د٤ت ، ١١٦/١ ، ١١٧ .

بدلاً من نحوى ، ثم تبين أن التحريك الذى أشرت إليه فى خصائص لهجتهم هو منشأ هذه الصعوبة .

أما ما ورد فى قول الحق تبارك وتعالى (إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ)^(١) ففسره القرطبى - عن ابن جريج - بأنه أنهار الماء والخمر والعسل واللين ، وقرأ أبو مجاز وأبو نهيك والأعرج وطلحة بن مصرف وقتادة (ونهر) بضم نين كأنه جمع نهار لآليل لهم ، كمسحاب ومسحب^(٢) .

وفسر القرطبى هذه الظاهرة فى سياق تفسيره لقول الحق تبارك وتعالى (كَذَّابٌ آلُ فِرْعَوْنَ وَالَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَآخَذَهُمُ اللَّهُ يَذُّوهُمْ فِي شَدِيدِ الْعِقَابِ)^(٣) حيث يقول: فأما الدأب فإنه يجوز ، كما يقال شعر وشعر، ونهر ونهر لأن فيه حرفاً من حروف الحلق^(٤) .

ويجب أن أشير هنا إلى أن الطلاب يتأثرون تأثراً بيناً بهذه الصفات اللهجية ، وإن لم يتحقق قلب الأصوات الفصيحة لديهم إلى نظائرها فى لهجتهم . كما أن التأصيل اللغوى الذى عزوت إليه هذه اللهجات لا يبرر النطق -أو التأثير- به على المستوى الفصيح للغة العربية، إلا إذا كان ذلك لغرض بلاغى ، يتصل بأسرار الأساليب، كالأية الكريمة التى ورد فيها

(١) من الآية ٥٤ من سورة القمر

(٢) الجامع لأحكام القرآن للقرطبى ، دار الشعب بتحقيق أحمد عبد العظيم البردوني ، ط ٢ ،

١٣٧٢ ، ١٤٩/١٧٠ ، ١٥٠

(٣) من الآية ١١ من آل عمران

(٤) الجامع لأحكام القرآن للقرطبى ، ٢٣/٤٠

(نهر) بالتحريك ،تدل على الجمع فى صيغة المفرد ثم لتناسب الهاء الحنجرية، ولما غالب الاستعمال اللغوى فخلوه من الظواهر اللهجية أنسب ، فلقد اعتمد العرب وعلماء العربية على خلو لغة قريش من الألقاب اللهجية عندما حكموا بأنها أفصح العرب .

روى الجاحظ :قال معاوية يوماً: مَنْ أَفْصَحُ النَّاسِ؟ فَقَالَ قَائِلٌ: قَوْمُ ارْتَفَعُوا عَنْ لُخْلَخَانِيَةِ الْفُرَاتِ ، وَتَيَامَنُوا عَلَى غَنَعَةِ تَمِيمٍ وَتَيَامَرُوا عَنْ كَسَكِيَةِ بَكْرِ ، لَيْسَتْ لَهُمْ غَمَمَةٌ قَضَاعَةٌ وَلَا طُمُطُمَانِيَّةٌ حِمِيرٌ ، قَالَ: مَنْ هُمْ؟ قَالَ: قُرَيْشٌ ، ويعلق الدكتور رمضان عبد التواب رحمه الله-على هذا النص وما ورد فى بابهِ بأن الاختلاف فى عدد القبائل والألقاب ، ونسبة هذه الألقاب إلى القبائل لم يؤثر فى اتفاق الروايات جميعها على أن قريشاهى القبيلة للفصحى التى تباعدت عن الاتصاف بهذه الألقاب المنكورة^(١) .

٢ - تعرف المقاطع الصوتية : (٢)

فى اللغة العربية خمسة مقاطع صوتية يمكن توظيفها فى صحة القراءة ، وربما يكون من الضروري أن يتعرف الطالب علاقة المقطع بالكلمة .

(١) البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، ط٤ ، ١٩٧٥ ، ٣ / ٢١٢ ، ٢١٣ ، وانظر فصول فى فقه اللغة العربية ، رمضان عبد التواب ، الخانجي ، ط٦ ، ١٩٩٩ ، ١١٨ .

(٢) انظر كتاب المنهج الصوتى للبنية العربية ، د. عبد الصبور شاهين ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص: ٤٠ وما بعدها .

فالكلمة قد تكون مقطعاً واحداً كما في (لا وقد) أو عدة مقاطع كما في (المعلم) ، أما المقطع فلا يجزأ إلى كلمات ، ولكنه قد يكون كلمة أو جزءاً منها .

أيضاً كل كلمة لا بد لها من حيازة معنى ، وبالتالي فالمقطع للكلمة له معنى ، أما المقطع الذي يشكل جزءاً من الكلمة فلا معنى له .

وثالث الفروق بينهما أن للكلمة لها حدود ، فلا تكتمل الكلمة بحروف جاراتها ، أما المقطع فلا يرتبط بحدود الكلمات ، حيث يتشكل من الرموز الصوتية (ص) للدلالة على الصامت ، و(ح) للدلالة على المتحرك ، مع مراعاة محاذيره وخصائصه .

لكن كيف توظف هذه المقاطع في إجادة القراءة ؟

من خصائص المقاطع الصوتية ألا تبدأ بحركة مستقلة عن الصامت ، ولا تبدأ بساكن ، ولكنها تبدأ بمتحرك ؛ والمتحرك حرف صامت يحمل حركة ؛ سواء أكانت الحركة قصيرة لم طويلة .

معنى هذا أننا لا نستطيع البدء بالساكن (ن) من بيت المتنبي :

كلما أنبت الزمان قناة ركب المرء في القناة منانا

لأننا لا نبدأ بالساكن ، ولكن يمكن قراءة البيت :

كَلَّمَا أَنْبَتَ الزَّمَانُ قَنَاةً رَكِبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَاةِ مَبَانَا

رَكِبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَاةِ مَبَانَا

يترتب على قراءة البيت بهذه الطريقة :

يضاح قراءة هذه المقاطع بإعطاء زمن كاف لنطقها ، يترتب على ذلك إراحة أعضاء النطق فتخرج الكلمات مريحة من اللقائى ، واضحة لدى السامع ، كما أن الدراية بنظام التقطيع الصوتى يتيح للمتكم فرصة تطبيق ظواهر التطريز الصوتى .

وخصائص المقاطع الصوتية التى أشرت إليها ليست متفقة فى كل اللغات ، فالإنجليزية - مثلا- تبدأ مقاطعها بحركة أو ساكنين وقد يكون للمقطع حركة بذاتها ، فمثال الذى يبدأ بحركة (vcc - and) ومثال الذى يبدأ بساكنين (green- ccvc) أما للمقطع الحركة فهو (i) ، وقد نكر هذه الأمثلة وعلق عليها (George Yule) فى كتابه (The Study of language)^١ .

٣ - التطريز الصوتى^١ :

تشكل ظواهر التطريز الصوتى-كالنبر والتتغيم- عاملا أساسيا فى إيصال المعنى ، وتطبيق هذه الظواهر الصوتية يعطى القراءة مرونة ومتعة ، تريح الناطق والسامع ، ويمكن للدارسين أن يكتثروا من سماع نشرات الأخبار من مذيعين مجيدين ، وكذلك سماع الأحاديث الإذاعية من المتخصصين ، ثم يلاحظون الاستفادة بهذه الظواهر ، ويحاولون تطبيقها فى نطقهم للغة الفصيحة .

^١ Cambridge University Press ٢٠٠١ , page ٥٧,٥٨.

^٢ يعود استخدام هذا المصطلح إلى أستاذنا الدكتور تمام حسان فى كتبه .

ويجب على الطالب أن يدرك أهمية هذه الظواهر الصوتية في النطق ، فهي روح اللغة المنطوقة ونحن لانتطيع أن نتعامل في حياتنا اليومية باستخدام المستوى العامى دون تنعيم للكلام ونبره بطريقة حسمة ، بل إن الكلام الذى يخلو من ظاهرة التنعيم فى التفاهم بين الناس يكون سببا فى إضعاف الروابط الاجتماعية بين الناس ، وأحيانا يشبب فى قطع العلاقات بينهم ، إذ نسمع كثيرا فى مواقف الحجاب تعبيرات مثل : كان رده فاترا ، أو كلامه باردا ، وأن فلانا أص من كلام صديقه عم مشاركته مشاعره ، ولا يعكس الكلام مشاركة الآخر مشاعره إلا من خلال النبر والتنعيم ، فالتنعيم فى المواقف الاجتماعية مقياس للمشاعر فيما نزع ، وهو فى سائر المواقف مقياس لقدرة الملقى وإعانة الملقى على الفهم الصحيح لدلالة النص المقروء .

٤ - ما يكتب ولا ينطق :

يجب أن يتمرس الطلاب - فيما يتصل بمهارات القراءة أيضا - بما لا ينطق وإن كان مكتوبا وقد ترددت فى بيان هذه المسألة لمسهولتها ، وما دفعنى إليها إلا ما أجده فى كتابات الطلاب من أخطاء ، ومما يكتب ولا ينطق :

ألف (مائة) ، والألف بعد ولو الجماعة التى تعرب فاعلا أو نائب فاعل^(١) فى نحو : صاموا ، وصلوا ، ولم يذهبوا ، وكذلك ألف الوصل فى درج الكلام كقولنا : باسم الله ، فالألف تثبت لعدم اكتمال البسملة ، ولكنها لا تنطق ،

(١) لا يتبع ولو للجمع التى لا تعرب فاعلا أو نائب فاعل ألف ، نحو مواطنو مصر ونبرو وطنى . وكذلك الواوأت فى الأعمال : نحنو ، نرجو ، يدعو ؛ لأنها ليست فاعلين .

ومن ذلك قولنا : صَلَّتَ الفتاة ، فنحن نصل ناء التانيث بلام (الفتاة) عند النطق ، ومما يكتب ولا ينطق أيضا (واو) (أولَى) الإشارية ، و(أولو) بمعنى أصحاب ، و(أولات) بمعنى صاحبات وكذلك واو (عمرو) .

٥ - ما ينطق ولا يكتب :

ويتمرس الطلاب أيضا بما ينطق وإن لم يكن مكتوبا نحو الألف في لفظ الجلالة (الله) وإله والرحمن وطه ويس والسموات وأولئك وتلثمائه ، "وكان ذلك أمرا معروفا لدى القدماء كذلك ، يقول الهمداني (كذلك يكتبون بحذف الألف إذا وقعت في وسط الحروف ، وفقاهم المسلمون في كتابة المصاحف ، فطرحوا ألف الرحمن وألف الإنسان وألف السموات ، وكذلك علهن منقوص من علهان ونههن منقوص من نهفان وهمن من همدان وبنين من بنيان ، هذا ما تؤديه أحرف الكتاب وغياها حكي الأوساني ، فلما للفظ فعلى التمام ، وكذلك يحذفون الواو والسكنة من وسط الحروف"^(١) .

والذي يقوى لتحذار هذه الظاهرة من خط المسند إلى العربية الشمالية أن "الخط المسند يقوم على تدوين الصوامت فقط ، فهو خط لا يدون الحركات ، لذا تنقل معرفتنا بطبيعة الحركات في اللغة العربية الجنوبية القديمة مجرد افتراض

(١) أصول في فقه اللغة ٥١ . ٥٢ والإكليل من أخبار الين وأنساب حمير ، تحقيق محمد بن على ، مكتبة الجبل بصنعاء ، ١٩٩٠ ، الكتاب العاشر ، ٣٩ ، ٤٠ .

يقوم على القياس مع أقرب لغتين إلى العربية الجنوبية وهما العربية الشمالية ولغة الجمز الحبشية^(١).

وهنا يتبين لنا دور التأصيل اللغوي للظواهر في حل بعض المشكلات التي يجب على المعلم أن ينتهج في تلقينها لطلابه هذا المنهج التاريخي المقنع .

٦ - ما ينقص نطقا وكتابة :

- تنقص همزة (أل) نطقا وكتابة إذا وقعت بين لامين نحو : اللبن - للذى .
- وتنقص النون أيضا في الحالات الآتية : من + ما = مما ، من + من = من ، من + ما = ممن ، عن + ما (الموصولة) = عما ، عن + من = عن ، إن (الشرطية) + ما = إما ، إن+لا=إلا ، أن (المصدرية) + لا = ألا .
- وتفسر هذه الظاهرة تفسيراً صوتياً ، فانتقال أعضاء النطق من مخرج الميم الشفوية إلى النون اللثوية ثم ردها إلى الميم الشفوية في (من ما) أمر فيه صعوبة وتكلف ، لذلك أدغموا النون لتلزم أعضاء النطق مخرجا ولحدا بين ميمين ، ولعللة عدم التكلف نفسها استعاضوا عن المخرجين المتقاربين للنون والميم في (عن من) فادغموا كذلك ، وهذا باب فصل مسائله سيبيويه في باب الإدغام من الجزء الرابع من الكتاب .
- وتنقص ألف (ما) الاستهامية إذا سبقها حرف جر أو (حتى) أو (كى) فنقول : عم ، فوم ، لم ، إلام ، حاتم ، كيم ، وعللة هذا الحذف التفرقة بين (ما) الاستهامية و(ما) بمعنى الذى .

(١) علم اللغة العربية ، محمود حجازى ، دار غريب ، ١٨٥ .

ويمتحن أن تعالج هذه المبادئ في أثناء نص من النصوص التي يتمرّن الطلاب على قراءتها ، ليربطوا بين التمرس بنطق هذه الظواهر للصوتية ومبدأ الميل إلى الاستخفاف الصوتي الذي يعد أهم وسائل التخلص من الثقل الصوتي الذي يترتب على تقارب المخارج ، إذ يكون النطق بها بمنزلة مشى للمقيد على ما يقول الخليل .^(١)

٧ - الوقوف على ما يؤدي معنى :

يتمرّس الطلاب المعلمون بعد ذلك بالوقوف على المواضع التي تؤدي معنى ، بعد استماعهم لنماذج جيدة من أساتذهم ، ويتطلب ذلك دراسة سابقة للنص المقروء ، دراسة تفهم معناه ، وتتألف بين تتخيم الكلام والموقف الذي يلقي فيه .

ودعت أهمية القراءة الجهرية بعض الباحثين إلى عدّها " مهارة من مهارات القراءة وليست شكلاً من أشكالها ، فلكي يتمكن القارئ من القراءة الجهرية الجيدة لابد من أن ينطق بطلاقة سليمة ، ولابد من الطلاقة ، ولكي يقع المستمعين بصوته لابد له من التعرف الصحيح والفهم الدقيق لما يقرأ ، ولا يمكن الفصل بين التعرف والفهم ، إذ لو اكتفى القارئ بالتعرف فتصبح القراءة جوفاء لا يجاوز تأثيرها حجرة القارئ"^(٢) .

لقد استخدم الباحثون في علم النفس والتربية بعض المصطلحات التي تتصل بهذا الموضوع مثل (المقروئية) و(الانقرائية) ويقصدون بهما مناسبة النص المقروء

(١) انظر النكت ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله وزغلول سلام ، ص ٨٨ .

(٢) تدريس العربية في التعليم العام ، رشدي طعيمة (بالاشتراك) ، دار الفكر العربي ٢٠٠٠ ، ص ١٢٤ .

لمستوى القارئ، وكذلك مدى اقتدار القارئ على إيصال المعنى للسامع وإقناعه به ، واستخدمت هذه الكفاءة في علم النفس التربوي أداة لقياس سواء الشخصية ، فكما عكست القراءة قدرة القارئ على الإيصال دلت على سواء شخصية القارئ^١ .
ومن المهارات الضرورية التي يجب أن يكتسبها الطالب أيضا (الاستماع)
"قائطباع الصورة الصحيحة للكلمة في الذهن يمد المخزون اللغوي بتغذية سليمة ،"
ويرى دون برون أن المقصود بالاستماع هنا ليس السماع ، بل المقصود به هو الإتيان ، وهذا أكثر دقة في وصف المهارة التي ينبغي أن يهتم بها المعلم ، وإذا كانت القراءة عملية تقوم بشكل كبير على النظر إلى المكتوب ، أو التعرف عليه ثم تفسيره ، فإن الاستماع هو عملية إيصال إلى الرموز المنطوقة ثم تفسيرها^٢ .

ثانيا - ما يتعلق بمهارات الكتابة :

تعد الكتابة وسيلة مهمة في التواصل اللغوي ، لاستخدامها في الإرسال والاستقبال ، وتشتمل الكتابة على جانبين مهمين ، أولهما صحة الكتابة ، وثانيهما جمالها ، أما صحة الكتابة فيعالجها علم الإملاء ، ولأما جمال الكتابة فيعالجه علم الخط العربي .

١ انظر بحث مهارات القراءة والكتابة وتنمية التفكير للباحث (بالاشتراك) ، مجلة الطفولة والتنمية (التي يصدرها المجلس العربي للطفولة) ، العدد (٨) المجلد (٢) ٢٠٠٢/٢٠٠٣ م ، بدءا من ص ٥٣ .

٢ تدريس العربية في التعليم العام ٧٩

١- قواعد الإملاء :

اهتم المتقدمون والمحدثون بهذه القواعد ، فقد سجل كثير منها في كتب التراث مثل أدب الكاتب لابن قتيبة^(١) والمقتضب للمبرد وشرح التصريح للأزهري ، وأصدر مجمع اللغة العربية بالقاهرة قراراته المهمة بشأن تيسير الكتابة ، وكتب العلامة عبد السلام هارون كتباً قيماً في قواعد الإملاء .

وكل من يعمل في حقل التدريس الجامعي يلاحظ الأخطاء المعيبة التي يقع فيها الطلاب ، فما أحصيته في ذلك المجال :

همز ألف الوصل ، وإهمال همزة القطع ، وكتابة التاء المربوطة مفتوحة أحياناً مثل :مراعات ومعانات ، وإعجام ضمير للهاء مثل : بة ومنة وعلية ، وإهمال التاء المربوطة ، وعدم التفرقة بين الولوى واليأتى في ألف الأفعال والأسماء للبيئة المتطرفة .

ويخطئ بعض الطلاب كذلك في الألف التي تتبع واو الجماعة ، ويخطئون كثيراً في همز وسط الكلمة ، وكذلك ما شاكل جمع المذكر السالم وليس منه كما في مليون ومساكين وشياطين .

ويمكن أن نمد الطالب المعلم ببعض طرق التدريس الميسرة في هذه المسائل حتى يتمكن له تقديمها لتلاميذه

(١) فطر كتاب تقويم اليد في أدب الكاتب لابن قتيبة.

فقد وضع مجمع اللغة العربية بالقاهرة بعض القرارات التى تعتمد على أسس صوتية بشأن تيسير كتابة الهمزة^(١) ، سابينها فيما يأتى :

يعتمد هذا الأساس الصوتى على مبدأ القوة والضعف بين الحركات القصار : للكسرة والضمّة والفتحة ، فالكسرة أقوى الحركات ، يليها الضمة ، ثم للفتحة ، ومن المعروف أن السكون ليس حركة ؛ وإنما هو مستوى نطقى يعنى عُرَى الحرف من الحركة .

ونعرف أيضاً أن لكل حركة قصيرة حركة طويلة من جنسها ؛ فالكسرة قصيرة ، والياء فى مثل (يميل) حركة طويلة ، والضمّة قصيرة ، ولولو فى مثل (يقول) حركة طويلة ، والفتحة قصيرة ، والألف فى مثل (مال) حركة طويلة .

لكن ، كيف نستخدم هذا الأساس الصوتى فى كتابة الهمزة ؟

أ- علينا أن ننظر فى الكلمة المضمنة للهمزة .

ب- نحدد الحركة القصيرة للهمزة .

ج- نحدد الحركة القصيرة للحرف الذى يسبق الهمزة .

د- نكتب الهمزة على حرف المد (= الحركة الطويلة) الناتج من أقوى الحركتين فمثلاً : يُوجَل :

(١) انظر القرارات العلمية ، إبراهيم النزرى ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، (ص : ٣١٠) وما بعدها .

- حركة ما قبل الهمزة (الضمة على الياء) .
- حركة الهمزة نفسها (الفتحة) .
- الضمة أقوى من الفتحة .
- ترسم الهمزة على الواو (الحركة الطويلة) الناتجة عن أقوى الحركتين .

وشكا إلى بعض الطلاب نسيان الترتيب بين الحركات القصار ، و هذا المنهاج يحتاج إلى ضرورة تذكرها ، فاقترحت عليهم الحكاية التالية لتذكركم بترتيب الحركات :

جاءنى طفل يتيم مكسور الخاطر ، فضممته إلى صدرى ، وفتحت حافضة نقودى ، وأعطيتة شيئا فسكرت نفسه ، فكان ذلك المثل تذكرا لم ينسهم ترتيب الحركات القصار أبدا .

أمثلة تطبيقية للمنهج الصوتي في كتابة الهمزة المتوسطة:

- يَأْمُر : فتحة الياء أقوى من سكون الهمزة ؛ رسمت الهمزة على الألف .
- سَأَلَ : للفتحة حركة الهمزة وحركة ما قبلها ، رسمت الهمزة على الألف .
- يَسْأَل : فتحة الهمزة أقوى من سكون السين ، رسمت الهمزة على الألف .
- جَزَأَيْن : فتحة الهمزة أقوى من سكون الزاي ، رسمت الهمزة على الألف .
- أَفْؤُس : ضمة الهمزة أقوى من سكون اللفاء ، رسمت الهمزة على واو .

تَقَاوُلُ : ضمة الهمزة أقوى من الألف (عبارة عن فتحة طويلة) ؛ رسمت الهمزة على الواو .

جَزُوهُ : ضمة الهمزة أقوى من مكون الزاى ، الهمزة على واو .

يَمْلُوهُ : ضمة الهمزة أقوى من فتحة اللام ، الهمزة على واو .

لَوُلُوْهُ : ضمة اللام أقوى من مكون للهمزة ، الهمزة على واو .

يُزَوِّرُ : ضمة الياء أقوى من فتحة الهمزة ، الهمزة على واو .

رُعُوسُ : الحركتان متماثلتان ، رسمت الهمزة على واو ، ثم حذفت حتى لا يتوالى مثلاًن .

فُئُوسُ : الحركتان متماثلتان رسمت الهمزة على واو ثم حذفت حتى لا يتوالى مثلاًن ووصلت ياء الهمزة بين الفاء والواو .

يَكْسُ : كسرة الهمزة أقوى من فتحة الياء ، رسمت الهمزة على ياء .

لَيْنُ : (همزة استقهام + إن) ، كسرة الهمزة الثانية أقوى من فتحة الهمزة الأولى ، رسمت الهمزة على ياء

أَسْكَلَةُ : كسرة الهمزة أقوى من المكون ، رسمت الهمزة على ياء .

بَرِئْتُ : كسرة الراء أقوى من مكون الهمزة ، رسمت الهمزة على ياء .

اَنْتَزِرُ - اَنْتَمَانُ - اَنْتَمَنْ : كسرة ألف الوصل أقوى من مكون الهمزة ، رسمت للهمزة على ياء .

فَأَنْتَر : فتحة الفاء أقوى من مكون الهمزة ، رسمت للهمزة على ألف .
(دخلت الفاء هنا على (انْتَر) فحذفت ألف الوصل) .

رِئَة : كسرة الراء أقوى من فتحة الهمزة ، رسمت للهمزة على ياء .

تَسَاعِل : فتحة الهمزة من جنس ألف المد ، رسمت الهمزة على السطر حتى لا يتوالى مثلاً .

مَوْعُودَة : ضمة الهمزة أقوى من مكون الواو ، ترسم الهمزة على واو ، وتحذف هذه الواو حتى لا يتوالى مثلاً .

ملحوظة :

إذا كان قبل الهمزة المتوسطة ياء ساكنة ، رُسمت الهمزة على ياء مثل :

هَيْة - شَيْئِه - شَيْئًا - شَيْئَان .

ولقد قمت بتدريس كتابة الهمزة بهذه الطريقة الميسرة عدة مرات ولم يستغرق تعليمها غير ساعتين .

إن أهم ما أفتخره أيضا في هذا المقام ضرورة انطباع الصورة البصرية الصحيحة للكلمة في أذهان الطلاب مع تعليم القاعدة الإملائية ، فإن مستعمل اللغة يستدعي عناصر التعبير الكلامية والكتابية من المخزون اللغوي المستودع في ذهنه ، وهنا ينعكس أثر الاستماع الصحيح والنماذج المرئية الصحيحة في الاستعمال اللغوي ، فبعد توضيح الضابط التقني على النحو السابق يمكن عرض النماذج البصرية على الطالب بهذه الطريقة :

يَأْمُر - مَأَل - يَسْأَل - جَزَأَيْن - أَلْفُوس -

تَقَاوَل

جَزْؤُهُ - يَمْلُؤُهُ - لَوْؤُؤُ - يُؤَازِرُ - رُؤُوسُ
 - قُؤُوسُ
 يَنْفَسُ - أَنْفَسَ - أَسْتَلَّ - بَرَيْتُ - لَنَزَرَ -
 لَنُتَمَنَ
 انْتَمَنَ - فَانْزَرَ - (لَنَزَرَ) - رَيْتُ -
 نَسَاعِلُ
 مَوْءُودَةٌ - هَيْئَةٌ - شَيْئُهُ - شَيْئًا -
 شَيْئَانِ

وعلى الطالب ملاحظة هذه النماذج والمقارنة بينها لتنشيط مهارة الاستنتاج، وبذلك يجتمع لديه عدة مصادر للكتابة الصحيحة، منها معرفة القاعدة أو انطباع الصورة البصرية الصحيحة للكلمة (الملاحظة)، أو الاستنتاجات التي ترجع إلى المهارات الشخصية.

ومن المسائل الكتابية التي يمكن توظيف التكامل بين المستويات اللغوية في معالجتها، امتدادا للطريقة التي انتهجتها في هذا البحث:

*** شكل الحروف أو ضبطها بالحركات والمكون : فمن اللافت للنظر أن يكتب الطلاب الكلمات الآتية مضبوطة بهذا الشكل :

- قَال : المقطع الأول = ص ح ح - قلف + فتحة + ألف المد .
- يَقُول : المقطع الثاني = ص ح ح ح - قلف + ضمة + واو المد .
- يَمِيل : المقطع الثاني = ص ح ح ح - ميم + كسرة + ياء المد .

وإذا رجعنا إلى خصائص المقاطع العربية لانجد فيها التتابع الصوتي (ص ح ح ح) ، فالذى يتبع الصامت (ح) أو (ح ح) ، وعلى هذا لا نتفق الصورة السابقة فى الضبط مع خصائص المقاطع الصوتية ، والذى أرجحه ألا يتحمل الصامت الذى يسبق الحركة الطويلة حركة قصيرة فالطويلة حركته ، والصامت لا يتحمل غير حركة واحدة قصيرة كانت أو طويلة ، والذى يؤيد هذا أن الحركة القصيرة فوق الصامت المتحرك بالحركة الطويلة لا وظيفة لها ، فما الضبط الذى تؤديه فتحة قاف (قال) أو ضمة قاف (يقول) أو كسرة ميم (يميل) ١١

قال ابن رشيق فى العمدة "وقد أنكر الجرمي والأخفش وأصحابهما على الخليل تسمية الرس ، وقالوا: لا معنى لأنكر هذه الفتحة؛ لأن الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحاً ، وإنما احتيج إلى ذكر الحنو قبل الرفع لأن الحنو قد يتغير فيكون مرة فتحة قبل ألف ومرة كسرة قبل ياء ومرة ضمة قبل واو" (١) .

فإذا كان الرفع حرف مد قبل الروى ، لم يكن معنى أيضاً لأن تسبق ألف للرفع بفتحة ولا واوه بضمة ولا ياؤه بكسرة .

ويرى الخليل أن الفتحة والكسرة والضمة زوائد ، يلحقن الحرف ليوصل إلى التكلم به ، والبناء هو الساكن الذى لا زيادة فيه ، فالفتحة من الألف والكسرة من الياء ، والضمة من الواو (٢) .

(١) العمدة ، ابن رشيق للقيروانى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل (بيروت) ، ط٤ ، ١٩٧٢ ، ١٦٤/١ .

(٢) الكتاب لسيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخافجي ، ط٢ ، ١٩٨٢ ، ٤/٢٤١ ، ٢٤٢

فالحركات القصار إذا ضوعف زمنها صارت حركات طوالا ، هي ألف المد بمقدار فتحتين متصلتين ، و ولوه بمقدار ضمتين متصلتين ، وياؤه بمقدار كسرتين متصلتين ، وهي حالئذ من الفونيمات التركيبية التي يبلغ عددها خمسة وثلاثين فونيمًا .

وزمن الحركات الطوال قابل للزيادة أيضا ، وهي عندئذ من الفونيمات فوق التركيبية التي تكتسب دلالتها من المد الصوتي المصحوب بالنبر والتتغيم .

*** إعجام الضمير : سبق أن أشرت إلى خطأ بعض الطلاب في إعجام ضمير الغائب نحو (بة و منة) ، وقد وجدت تقبل الطلاب لتوظيف المستوى النحوي في مثل هذه الظاهرة ، فهذان الشكلان شباها جملة من الجار والضمير الذي محله الجر ، وشبه الجملة ليس كلمة واحدة بل كلمتين .

وتمرس الطلاب بمثل هذه التركيب ، فإذا قبل التركيب تجزئته إلى حرف جر وضمير مثل (عليه)=على + الضمير ، (إليه)=إلى + الضمير ، كتب الضمير مهملًا غير معجم .

*** عدم همز ذوات ألف الوصل إذا نقلت : والنقل اللغوي الذي أقصده هنا أن يسمى بالمصادر الخماسية أو المدامية ، نحو انتصار وابتهاج فعندئذ يجب قطع الهمزة فنكتب : إنتصار وإبتهاج^(١) .

(١) انظر بحث (ما تختص به الأعلام) للباحث ، مجلة فكر وإبداع ، العدد الثامن .

٢- مسألة في علامات الترقيم^(١)

يستعين المتحدث في كلامه بالتطريز الصوتي الذي يساعد على إ فهم المراد من الكلام ؛ كاستخدام النبر والتنغيم على ما سبق بيانه ، وقد يلجأ المتحدث أيضا إلى استخدام الإشارة أو التعبير بالوجه ، أو يؤدي بعض الحركات التي تساعد على أداء المراد .

أمّا للكاتب فلا سبيل لديه إلى هذا ، ولذلك فهو يتطرق إلى مساعدة القارئ على الفهم بوضع علامات الترقيم في أثناء الجمل .

"والهدف من تدريس علامات الترقيم مساعدة للتلاميذ على الكتابة الصحيحة ، وزيادة مقروئية القارئ لهذه الكتابة"^(٢) ، فيجب أن توظف هذه العلامات توظيفا صحيحا حتى تؤدي دورها الدلالي ، فيعرف الطالب أن الفصلة توضع بين جمل الفقرة الواحدة لتكامل المعنى مثل :اعترازا بلغتنا يتطلب معرفة قواعدها ، وللتحدث بها في الأماكن الرسمية ، وألا نستخدم الألفاظ الأجنبية إلا للضرورة ، ويعرف أن الفصلة المنقوطة (؛) توضع بين جملتين تكون الثانية مُستببة عن الأولى أو سببا فيها مثل : أضاع عمره لاهيا ؛ فحسر الدنيا والآخرة .

كما أن علامات الترقيم تنسق للكتابة فتكسيها شكلا تنسيقيا جميلا ، وتكشف عن دور المتلقى في فهم النص المكتوب ، فإذا أتحنا لعدد من الطلاب أن يضعوا علامات الترقيم في أثناء نص من النصوص ، لانجد اتفاقا بينهم

(١) كتب القلقشندي في صبح الأعشى عن أصول تنسيق الكتابة ، وكتب أيضا عبد العليم إبراهيم عن علامات الترقيم ، وقد رجعت إليهما .

(٢) تدريس العربية في التعليم العام ، ٣١٠ .

حول هذه العلامات ، مما يدل على أنهم اختلفوا في فهم النص فلم ينتقوا في علاماته .

ولا يقتصر أثر علامات الترقيم على الدلالة فقط ، إنما يتطرق إلى النحو والأصوات ، ففي الأمثلة الآتية:

بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله ، الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، الحمد لله ، رب العالمين

يتعين الجر في التعتين (الرحمن - للرحيم) في المثال الأول ، ويجوز فيهما الرفع والنصب مع وضع الفصلة قبلهما ، وكذلك كلمة (رب) يتعين جرها في المثال الأول ويجوز رفعها إذا سبقتها الفصلة .

أما علاقة هذه العلامات بالأصوات فإن كلا منها ينغم صوتيا بحسب ما يشير إليه ، فعلاقة الاستفهام تصاغ بنغمة التماسؤل والعلامة (!) تصاغ بنغمة التعجب ، والنقطة (.) تنهى الجملة بالنغمة الهابطة وهكذا .

٣- مجال فن الخط العربي :

يهدف هذا العلم إلى تحسين الخط ومراعاة جمالياته ، وقد لقي الخط اهتماما كبيرا في القديم والحديث أيضا ، حيث زخر تراثنا العربي باهتمام كبير في مجال الخط العربي ؛ فتكلم ابن النديم (ت: ٣٨٥هـ) في كتابه (الفهرست) عن أنواع الأقلام وخطوط المصاحف وفضائل الخط^(١) ، وعذ ابن خلدون (ت: ٨٠٨هـ) الخط العربي من الصنائع الإنسانية ؛ فعرف هذا العلم ، ثم نتبع

(١) انظر الفهرست ، ابن النديم ، طبعة المكتبة التجارية ، (من ١٢ : ٢٣) .

تاريخه ومراحل تجويده^(١) ، ووقف القلقشندى (ت: ٨١١هـ) فى صبح الأعشى على كل الجوانب التى تتصل بالخط العربى ؛ فقرن بين الخط الجيد والقراءة الجيدة ، وذكر أن الخط مسيم للفظ فى البيان عما فى النفس من الكلام ؛ يقول : "الخط مواز للقراءة ، فأجود الخط أبينه ، كما أن أجود القراءة أبينها ، ولا يخفى أن الخط الحسن هو البين الرائق البهيج ، والخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها"^(٢) .

ثم تطرق القلقشندى إلى الكلام عن تناسب الحروف ومقاديرها فى كل قلم ، وما يطمس من الحروف وما يفتح ، وتكلم عن أنواع الأقلام ، ثم أورد نماذج للحروف فى حالتى : أفرادها وتركيبها^(٣) .

ومن أهم ماكتب عن الخط فى الحديث (مصور الخط العربى) للمهندس ناجى زين البغدادى و(قواعد الخط العربى) لهاشم محمد البغدادى .

وقد أهمل هذا الجانب إهمالا كبيرا فى جميع مراحل التعليم ، وأصبح إسناد مادة الخط العربى - فى أحيان كثيرة - لمن لا يحسن الكتابة ، ولا يعرف كثيرا عن أصولها الفنية ، ونظر كثير من الناس إلى الخط نظرة تهميش ، حتى نفى البعض تحصيل الصلة بين الخط الجيد والتفكير المبدع " فيجب أن نلاحظ

(١) المقدمة ، ابن خلدون ، طبعة الشعب ، ٣٥٦ وما بعدها .

(٢) صبح الأعشى ، القلقشندى ، المطبعة الأميرية ١٩١٤م ، ٢٥/٣

(٣) نفسه ١٤٣-٤٤/٣ .

أن التأكيد على جمال الخط ووضوحه أثناء درس التعبير التحريري لا يعد دافعا مقيدا للتعبير الجيد ، فالمدرسون ذوي الخبرة أكدوا أنه من النادر أن تجد خطا جميلا يسير جنبا إلى جنب مع عقل مبدع في التعبير ، تقول مدرسة أمريكية : إن الكتاب للمجيد من التلاميذ هم نساخ ممتازون ، لكن العقول الفنية المبدعة في التعبير غالبا ما تفشل في استخدام القلم ، وهذا يعني أن التلاميذ عندما يركزون على جمال الخط ، فإنهم يكونون أقل قدرة على التركيز على المعاني والتعبير^(١) .

فلا نريد أن تعلق هذه التصورات الخاطئة بالأذهان ، فيعتقد الطلاب انقسام الصلة بين حسن الخط وإبداع العقل ، وإذا لاحظ أحد ذلك في نفسه فله أن يكتب في مسودات ثم ينصرف بعد فراغ الكتابة إلى تبيض كتابته بخط جميل ، لقد كان إتيان الخط أمرا يسعى إليه من قبل الأمراء والوزراء ، فكان ابن مقلة خطاطا من وزراء الدولة العباسية ، استوزره ثلاثة من خلفائها وكتب المصحف الشريف مرتين .

ومن أشهر أنواع الخط التي استقرت لدينا في العصر الحديث : الكوفي والثلاث والنسخ والفارسي والديواني والرقعة .

وقد وجدت من خلال التجربة العملية^(٢) أن أحسن طريقة في تعليم الخط تقسيم الحروف الفرادى إلى مجموعات ، فتضم كل مجموعة الحروف التي

(١) تدريس فنون اللغة العربية ، د. على منكور ، دار الشواف بالرباط ١٩٩١ ، ص ١٥ .

(٢) حصلت على معهد الخطوط ومدته أربع سنوات دراسية ، ودرست الخط عدة مرات .

تتشارك في أسس محددة ، دون أن تعتمد على الترتيب الهجائي المتعارف عليه ، فتشتمل المجموعة الأولى - في خط الرقعة مثلا - على الألف والراء والزاي والواو والام الألف ، ولثانية على الباء والتاء والثاء والفاء والكاف ، والثالثة على الجيم والحاء والخاء والصاد والضاد والطاء والظاء والهاء ، والرابعة على الدال والذال والعين والغين والياء ، والخامسة على النون والسين والشين واللقاف والكاف ، والسادسة على الميم .

يتبع ذلك بيان خصائص الاتصال بين الحروف ، ثم تقدم للطالب نماذج بغرض محاكاتها ، مع التعريف بالقواعد العامة التي يجب مراعاتها في هذا المجال فلا بأس بالمعلم أن يوضحها لطلابه ، كالحروف التي يكتب جزء منها تحت مستوى السطر في كل قاعدة ، ومراعاة التاني في محاكاة النموذج الجيد بقدر المستطاع ، وكذلك مراعاة تناسب الحروف والكلمات من حيث أحجامها والمسافات التي بينها .

ويجب على الكاتب أيضا ترك بياض في بداية كل فقرة ، وترك مسافة بين كل فقرة وأخرى ، وكذلك التحقق من عدد نقط الحروف ، مع ضبط مواضعها بالنسبة لحروفها ؛ فلا توضح للنقط فوق الحرف للمهملة فتعجمه ، أو تزيد فوق المعجم فتطمسه ، فوحيث ذلك لئلا عند القراءة .

وأستطيع أن أجزم - عن تجربة- بأن معظم الراغبين في تحسين الخط يستطيعون بلوغ ذلك في فترة لا تتجاوز عشر ساعات مع تمرسهم بما يدرسون ، وتمرينهم عليه .

ومما يحمد لنظام التعليم المصرى فى المرحلة الأساسية تخصيص حصص للخط العربى ، مما يدعو معلمى اللغ إلى السعى نحو دراسة الخط لأداء مهمتهم فى الحصص التى خصصت لها .

ثلاثا - التطوير فى المعجم :

وهنا نطمح إلى أن يتمرن الطلاب المعلمون على تصريف الصيغ ، وتقليب بنى الكلمة ، ويحسن أن يتخذ الطالب المعلم متهجاً تطبيقياً باستخدام بعض المعاجم الميسرة ، كلسان العرب لابن منظور ، والمعجم الوسيط الذى أصدره (مجمع اللغة العربية بالقاهرة) ، فلسان العرب يرجع واضعه إلى القرن الثامن الهجرى وهذا يدلنا على غزارة المادة اللغوية التى تضمنها هذا المعجم ، " قد اعتمد ابن منظور أكثر ما اعتمد على مصادر خمسة هى تهذيب اللغة للأزهري ، والمحكم لابن سيده ، والصحاح للجوهري ، والجمهرة لابن دريد ، والنهاية فى غريب الحديث لابن الأثير^١ .

أما المعجم الوسيط فيتميز بإشتماله على بعض المصطلحات الحديثة وسهولة الكشف فيه ، وقد لاحظت أن هذا المعجم اختصار لما ورد فى لسان العرب فى كثير من المواضع ، " والمعجم الوسيط شاهد على ما أعلنه المجمع عند إنشائه من العمل على إنقاذ العربية وتطويرها بحيث تسير النهضة

البحث اللغوى عند العرب ، د. أحمد مختار عمر ، عالم للكتب ١٩٨٢ ، ص ٢٢١ ، وهذا ما ذكره ابن منظور نفسه فى مقدمة اللسان.

العلمية والفنية في جميع مظاهرها ، وتصلح موادها للتعبير عما يستحدثه من المعاني والأفكار ، ومن ثم فهو معجم للعربية الحديثة^(١)

وأهدف هنا إلى أن يتعرف الطلاب من هذا المنهج على الجذر اللغوي وما يشق منه مع مراعاة ضبط هذه المشتقات ونطقها نطقاً صحيحاً ، ولا أقصد هنا إلى تلقين أبواب الصرف العربي ، وإنما أهدف إلى رياضة السنة الدارسين بفرض تعودهم على النطق الصحيح من المصادر الأصلية .

مثال تطبيقي على مادة (سلم) من الوسيط :

- سَلَّمَ الْجِلْدَ يَسْلِمُ سَلْماً : دَبَّحَهُ .
- سَلِمَ مِنَ الْأَهْلِ يَسْلَمُ سَلَاماً وَسَلَامَةً : بَرِيَ
- وَأَسْلَمَ انْقَادَ وَأَخْلَصَ لِلَّهِ ، وَأَسْلَمَ عَنِ الشَّيْءِ تَرَكَهُ .
- وَأَسْلَمَ الشَّيْءُ إِلَيْهِ : دَفَعَهُ .
- وَأَسْلَمَ الزَّرْعُ : خَرَجَ سَبْلاً ، وَأَسْلَمَ الْحَاجَّ الْحَجَرَ الْأَسْوَدَ : لَمَسَهُ بِالْقَبْضَةِ أَوْ بِالْيَدِ .
- وَتَسَلَّمَ الشَّيْءَ : أَخَذَهُ وَقَبَضَهُ ، وَتَسَلَّمَ مِنْهُ : تَبَرَّأَ .

بمطالعة هذا النص المختصر من مادة (سلم) يمكننا التعرف على صيغة

الفعل الثلاثي (سلم) ومعناه مفتوح العين ومكسور العين ، وكذلك المصدر من الصيغتين .

(١) للقسايس في اللغة العربية ، د. محمد حسن عبد العزيز ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٥ ،

ثم ننتقل إلى الرباعي المزيد بالهمزة (أسلم) والفرق بين المعاني التي يؤديها تعلق هذا الفعل بالجار ؛ ف(أسلم عن) غير أسلم إلى . . وهكذا ، ثم نمضي إلى الخماسي (استلم) وفيه معنوا ، خروج الزرع أو لمس الحجر الأسود ، وهذا يبين الخطأ الذي يقع فيه كثير من الناس باستخدامهم (استلم) بمعنى أخذ الشيء ، وهذه دلالة الفعل (تسلم) وليس (استلم) .

ويمكننا أن نتصور قدر الفائدة التي نحصلها من هذا المنهج المعجمي ، عندما نستكمل - فضلا عما سبق - معنى سائر الصيغ لهذه المادة (سلم) ، مثل :

سالمة - سلم - تسالما - تمسلم - استسلم - الإسلام - الأسيتلم - السلام - السلاامي - السلمان - السلم - السلم - السلفة - المسلم .

وفي ضوء التمرين على استخدام المعجم كما سبق أن أوضحت يمكن ملاحظة : التجرد والزيادة ، والجمود والاشتقاق ، والتنثنية والجمع ، والمصادر واسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة وصيغ المبالغة واسم التفضيل .

وفي أثناء المعالج أيضا يلاحظ الطلاب المعلمون كيفية كتابة الكلمة ، وما للغة المعاجم من اختصار وتركيز شديدين ، فهذا نموذج من كتاب العين للخليل (من باب العين والجيم والثين معهما) 'ومن قال: الأشجع: الممسوس من الرجال فقد أخطأ . لو كان كذلك ما مدحت به الثمراء ، والأشجع في اليد والرجل: العصب الممتود فوق السلامي ما بين الرسغ إلى أصول الأصابع التي يقال لها: أطناص الأصابع ، والشجاع: بعض الحيات ، وجمعه شجاعان وثلاثة أشجعة ، ورجل شجاع وشجعة ، وشجعة . . وامرأة شجاعة ، ونسوة شجاعا وشجائع ، وقوم شجاء وشجعة وشجعة على تقدير صلبة وغلبة ، ورجل شجيع ، أي: شجاع ، مثل: عجيب وعجلب ، والشجاعة: شدة القلب عند

البأس ، تقول: تَشَجَّعُوا فَحَمَلُوا . ورجل أشجع يرجع معناه إلى الشُّجاع ، أَشَجَّعَ: حيٌّ من فيس ، بنو شَجَّعَ حيٍّ من كنانة^(١) .

هكذا نقد أن يكون الأُشجع الممسوس ، وبرر نقده ، وذكر الدلالات الواردة في كلمة (الشجاع) ، والصيغ المشتقة منها ، وما يخص المذكر والمؤنث من هذه الصيغ ، كل ذلك في كلمات محدودة وأسطر معدودة ، وهذه اللغة في ذاتها تدريب على كيفية طرح المعلومات وسرد المواضيع بطريقة مختصرة مركزة ، مع الدراية بأن لغة المعجم أكثر تركيزاً وأشد اختصاراً من غيرها .

رابعاً - التحليل الصوتي لل صرف العربي :

زيادة على ما يمكن تحصيله في الجانب الصرفي من خلال مطالعة المعجم العربي - على ما سبقت الإشارة إليه- هناك بعض الأسس التي يجب أن يكتسبها الطالب المعلم لتدريس الصرف العربي ، فعلم الصرف مبني على ظواهر صوتية جاء أكثرها للتخلص من صعوبة للنطق وتجشمه ، لذا يجب أن يدرك الطالب المعلم دور هذه الظاهرة في شرح دروس الصرف للتلاميذ ، عليه أن يدرك دور الخصائص الصوتية في التخلص من الثقل الصوتي الذي يعد أهم أهداف للتصريف .

فلقد عدَّ سيويوه وكذلك ابن جني البذل أو الإبدال ، وسيلة في ترك الكلفة التي يجدها المتكلم لو أنه تجشم النطق بالصيغ المختلفة من المادة المعينة ، وحيث كان البذل - إذن - ظمراعاة صوتية في الكلمة ، وباب البذل واسع وأمثالته كثيرة ، يقول ابن جني : "وأما البذل فإن تاء (الفتل) إذا كانت

(١) كتاب العين للخليل ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، دار الرشيد (بغداد)

فأزه صادًا أو ضادًا أو طاء أو ظاء ، يقلب طاء البنية ، لابد من ذلك^(١) ، فهم قربوا التاء من لفظ الصاد والضاد والطاء ، بأن قلبوها إلى أقرب الحروف منها وهو الطاء^(٢) .

وتبدل لادال من التاء في لفتل ، إذا كان بعد الزاي في لزجر ونحوها^(٣) مثل : "زدهي وزدان ، فالزاي لما كانت مجهورة ، وكانت التاء مهموسة ، وكانت لادال أخت التاء في المخرج وأخت الزاي في الجهر ، قربوا بعض الصوت من بعض فأبدلوا التاء أشبه الحروف من موضعها بالزاي^(٤) .

وكلما استذكر الطالب هذه المسائل لاحظ ما يأتي (استنتاجا من النصوص السابقة):

أ- أن معظم الظواهر الصرفية تعتمد على الناحية الصوتية لا الحرفية ، أعنى التتابع النطقى لا نظام الكتابة .

ب- أن الذى يجنب للصوت نحو الإبدال صفة من صفات الأصوات كالجهر أو التثخين .

ج- يحافظ فى الصوت المبدل منه على المخرج ، بأن يستدعى شبيهه فى المخرج .

د- يراعى فى الصوت المبدل به لتفائق صفته مع الجوار الصوتى .

(١) سر صناعة الإعراب ٢٢٣/١ .

(٢) نفسه والموضع .

(٣) الكتاب ، ، ٢٣٩/٤ .

(٤) سر صناعة الإعراب ٢٠٠/١ ، بتصريف .

وظاهرة الإبدال - إن - لا يتم إلا على أساس التقارب بين الأصوات المبدلة ، وإن الغرض منه تحقيق نوع من الاقتصاد فى عمليات النطق المتتابة ، والمقصود بالتقارب هنا ، الاتحاد أو التقارب فى المخرج ، ومن أهم الصور التى تدعو إلى الإبدال (استنتاجا من كلام ابن جنى السابق) :

- تجاور مطبق مع غير مطبق ، كالصاد والطاء فى اصتبر .
- تجاور مجهور مع مهموس ، كالزاي والطاء فى ازتهر .
- عدم التناسب بين الحركات والحروف ، كأن يسبق اللو السكونية كسرة .

ويكون اعتماد الإدغام أيضا على التقريب الصوتى فى نحو: قطع وشذ ولمحى ولماز^(١) ، فالتقريب فى المثالين الأول والثانى تقريب بالإدغام لمتماثلين ، أما الثالث والرابع فالتقريب بينهما مخرجى ، وهذه الظاهرة تسمى للمماثلة المخرجية ، كأن تحول النون تحت تأثير الباء إلى ميم ، كما فى انبعث لبرى اللتين تتطقان (لمبعث ولبرى)^(٢) .

والمعنى الجامع للإدغام - على اختلاف أنواعه - تقريب الصوت من الصوت كما يقول ابن جنى ، وهو وسيلة للتخلص من الكلفة والامتثال لأنه لو ترك إدغام الطاء الأولى من قطع ، فنقول : قطع ، نجسمنا لها وقفة نشعر معها بالتكلف^(٣) .

(١) الخصائص ، ابن جنى ، تحقيق محمد على النجار ، دار الكتاب المصرية ١٣٩٩ / ٢ ،

١٤٠ ، ١٩٥٦ .

(٢) دراسة الصوت اللغوى ٣٨٠ ، بتصريف

(٣) الخصائص ١٤٠ / ٢ ، بتصريف .

وكذلك اعتبر الإدغام والإبدال - عند الرمانى وغيره - وسيلة لتعديل الحروف فى التأليف ، فراراً من تقارب المخارج ، يقول الرمانى عن التأليف وحروفه : "وذلك أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر ، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشى المقيد لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه ، وكلاهما صعب على اللسان والسهولة فى الاعتدال لذلك وقع فى الكلام الإدغام والإبدال" (١) .

وإذا كان الميل إلى الإبدال والإدغام أساسه تحقيق سهولة للنطق ، فنفس العلة قام عليها الإعلال ، لذلك استنقلوا : موزان ومقول ومبيوع ، واستخفوا فيها ميزان ومقول ومبيوع ، فالأساس إذن صوتى ، وهذا ما يجب أن يدركه الطلاب المعلمون .

خامساً - الجانب النحوى :

يعتمد تقويم اللسان على عدة عوامل أهمها الاستماع ، ويجب أن يقدم الاستماع على أنه مهارة كما سبق أن أشرت عندما تكلمت عن القراءة الجهرية ، ويشكل الاستماع إلى بعض النصوص القصيدة التى تعالج دروساً محددة فى النحو العربى جانباً مهماً فى تمكين طريقة النطق الصحيحة من الذاكرة التى تمتد معلوماتها من المخزون اللغوى ، ويستحب هنا أن نختار تلك

(١) التلكت ، الرمانى ، تحقيق محمد خلف الله وزغول سلام ، ضمن ثلاث فى إعجاز القرآن ٨٨ ، ونظر سر الفصلحة ، ابن سنان الخفجى ، دار الكتاب العلمية (بيروت) ، ١٠٢ .

النصوص من اللغة الوظيفية التى نستعملها ، حتى يستطيع الطلاب استخلاص الأمثلة التى تعالج الحكم النحوى ، وترديدها ، ثم التمثيل لهذه الأحكام بأمثلة جديدة .

فلو افترضنا أن أمثلة الفاعل التى استخرجها الطلاب من أحد النصوص (درس على - استلهم محمد الرد- تحطمت طائرة العدو- أصاب المسلم الحزن) ، ثم ناقشوها و انتهجوا نهجها فى عشرين مثالا ، فسيغرس ذلك عادة التمرس بالسطق الصحيح فى باب للفاعل لديهم ، وهلم جرا فى سائر أبواب النحو التى يجب أن يقدم منها للطالب للمعلم تلك الأبواب التى ميصانف تدريسيها بالفعل ، وعلى هذا تختار الأبواب التى تقدم لهم من واقع المقررات الدراسية التى تدرس فى المدارس .

لقد شكنا إلى أحد المعلمين من صعوبة النحو التى تشكل له حرجا أمام طلابه فى قاعة الدرس ، حتى شكنا عدم تذكره لأخوات (كان) ، وطلب أن أرشح له كتابا فى علم النحو ، فقلت إن معظم أخوات كان فى الأزمنة التى تمر بها فى يومك ، فالإنسان يصبح ثم يأتى وقت الضحى ثم يظل وقتا حتى يمسي فيبيت ثم يصير إلى يومه التالى ، فنقول : أصبح ، أضحى ، ظل ، أمسى ، بات ، صار ، ثم أشرت عليه بأن يبدأ بنحو الصف الأول الإعدادى الذى يدرسه من الكتاب الذى يدرس منه ، ثم نتوسع فى هذه الأبواب بعينها من أحد الكتب الميسرة ، ولنتهج أخونا هذا النهج ولنا معه أفهمه مرات وأدعى أنى استقدت منه مرة ، حتى استوت ساقه ، ولو نظر كثير من الناس إلى الأركان التى نستعملها استعمالا واقعيا فى للتحدث بالفصحى لأدركوا ظلمهم لأنفسهم مرتين ، مرة فيما لدعوه من صعوبة النحو وأخرى فى دعوتهم إلى هجره .

يجب أن يسترجع الطالب للمعلم أيضا من أثناء الشرح مدلول بعض المصطلحات النحوية كالركن والحكم والعلامة والمحل ، فهذه المصطلحات عماد عملية الإعراب .

الطالب المعلم فى حاجة إلى أن يراجع الأبواب التى يدرسها والأبواب التى يكثر استعمالها ، كحاجته إلى إبراز بعض المسائل التى طالما يسأل فيها . أما ما يدرسه فحصره من الكتب المدرسية كما أسلفت ، وأما مسائل المسائل فىمكن الإشارة إلى بعضها فيما يأتى:

١- بيان بعض المسائل التمهيدية :

كالتفرق بين البناء والإعراب ، والتعدي وللزوم . وظهور علامات الإعراب ؛ بمعنى القدرة على نطقها فى آخر الكلمة . وتفسير علامات الإعراب ؛ بمعنى عدم القدرة على نطقها فى المعتل الآخر ، والعلامات الأصلية والفرعية .

ومعنى (المحل) فى الإعراب ، وهنا تشغل المبنيات أو الجمل وأشباهها المكان المخصص لأحد الأركان النحوية ، ولا يمنع نظام اللغة ذلك ، على شرط درج ما يحل محل هذه الأركان تحت أحكامها المقننة لها رفعا ونصبا وجرا ، فنقول فى : أنت مجتهد ، (أنت) ضمير مبنى فى محل رفع مبتدأ ، فالرفع أصلا للمبتدأ ، ثم خلع على ما شغل مكانه ، وهو ما اصطلاح عليه بالمحل .

وقد لاحظت أن كثيرا من الطلاب يرددون مصطلح (المحل) ولا يعرفون أنه ذلك الموقع الذى يتوسع فيما يشغله بناء على علاقات معينة مع الكلمات المجاورة ، علاقات تتصل بالاتسجام الدلالى ، وبالنظام النحوى ، وتعليق المعانى ، والأصل أن يحل فى ذلك المحل مفرد ، ومن باب التوسع فى اللغة

جاز أن يحل محل الركن المفرد جملة أو ما أشبهها من الجار والمجرور أو الظرف والمضاف إليه ذلك لم يقولوا في :

جاء على يسرع ، وفي القلب شجن ، وحول الكعبة طوافون : إن يسرع منصوب وفي (القلب وحول الكعبة) مرفوع ، لأن حكم (مرفوع) يعني أن نستطيع النطق بالرفع ، وكذلك منصوب ومجرور ، ونحن في الجمل وشبهها لانوقع الرفع أو النصب على أى ركن من أركانها ، ولذلك نجعل الكل في محل ويكون الحكم لذلك المحل الذى كان للمفرد أصلا ، ونقول في : صلى وهو خاشع ، (وهو خاشع) جملة في محل نصب حال ، فالنصب أصلا للحال ، ثم خلع على الجملة التى شغلت مكانه .

٢- ربط النحو بالمعنى :

تحاول الاتجاهات اللغوية الحديثة الخروج بالنحوم من إطار ضبط أواخر الكلم إلى مجال أوسع يتصل بالتركيب اللغوى بكل ما يتضمنه من خصائص وقرائن ودلالة وهناك عدة مراجع انتهجت هذا المنهاج ، منها اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان ، وبناء الجملة العربية للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف .

ومن الأمثلة التى تشكل هذه العلاقات التركيبية فى دراسة النحو العربى :

- علاقة الفعل مع المفعول به ، حيث يرتبط المفعول به مع فعله عن طريق دلالة الفعل على المجاوزة ، وهى للتنحية المنلول عليها بحالة للنصب ،

وتعدية الفعل إما أن تكون بدلالة الفعل المعجمية من غير وسيلة أخرى ، أو بوسيلة من وسائل التعدية ^(١) .

• وفي ربط الخبر الجملة بالمبتدأ "إذا كان الخبر جملة ، فإن الترابط ضروري بين المبتدأ والخبر ، حتى لا يفهم من جملة الخبر أنها مستقلة عن المبتدأ ، . . . فكان المبتدأ يذكر مرة أخرى في جملة الخبر ، لأن الضمير وما يعود عليه ولحد في المعنى" ^(٢) .

وترجع بدايات هذه النظرة الموسعة تجاه النحو العربي في تراثنا العربي إلى الخليل وسيبويه ؛ فقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى هذا في كتابه « دلائل الإعجاز » واستشهد في غير موضع (مما يتصل بموضوعنا) بنصوص من كتاب سيبويه ^(٣) .

يأتي بعد هذا دور ابن جني الذي يعرف باب للقول على الإعراب بأنه الإبانة عن المعاني ، يقول: « ألا ترى أنك إذا سمعت: أكرم سعيداً أباه ، وشكر سعيداً أبوه ، علمت (برفع أحدهما ونصب الآخر) للفاعل من المفعول ، ولو كان الكلام شرجاً ولحدا لاستبهم أحدهما من صاحبه ^(٤) .

(١) بناء الجملة العربية ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، دار الشروق ، د.ت ، ١١٦ .

(٢) نفسه ٨٩ .

(٣) لنظر دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود شاكر ، الخانجي ، ٢ ،

١٩٨٩ ، ١٠٧ ، ١٣١ .

(٤) لنظر الخصائص ٣٦/١ .

ثم يشير ابن جني - بفكره المتوقّد - إلى علاقة التجاذب بين المعاني والإعراب ؛ « وذلك أنّك تجد في كثير من المنثور والمنظوم الإعراب والمعنى متجانبين ؛ هذا يدعوك إلى أمر وهذا يمنعك منه ، فمتى اعتورا كلاما ما أمسكت بعروة للمعنى وارنحت لتصحيح الإعراب»^(١) .

ولم يقتصر ابن جني - إذن - على مجرد الإشارة إلى علاقة الإعراب بالمعنى ، ولكنه يبيّن عن الأسرار اللغوية التي تحتويها هذه العلاقة كما رأينا في المثال السابق .

ثم يطالعنا عبد تقاهر الجرجاني بمفهوم (النظم) الذي عُرف به ، وأنّ النظم هو توخي معاني الإعراب^(٢) .

هذه مقدمة مختصرة تبيّن أهمية النحو باعتباره وسيلة مهمة في تشكيل العلاقة بين الإعراب والمعنى ، والذي نفهمه أنّ مصطلح النحو لا يطلق إلا على نظام لغوي دالّ ذي خصائص وقرائن ، ومن اللافت للنظر أنّ هذه العلاقة بين الإعراب والمعنى متبادلة ، بمعنى تأثير الإعراب في المعنى وتأثره به أيضا :

- ففي قوله تعالى : (إنما يخشى الله من عباده العلماء)^(٣) ؛ المعنى يحدد إعراب لفظ الجلالة مفعولا . و(العلماء) فاعل لاغير .

(١) الخصائص: ٢٥٨/٣ . ٢٥٩ .

(٢) انظر دلائل الإعجاز ٥٥ .

(٣) سورة فاطر ، ٢٨ .

- وفى قوله تعالى (فمن شهد منكم الشهر فليصمه)^(١) ، للقرطبي فى كلمة (الشهر) رأيان ، أن تكون مفعولا به للفعل (شهد) ، وعليه لا يصوم رمضان إلا من شهد الشهر بشروط للتكليف المعروفة . ، و الرأي الثانى أن تكون كلمة (الشهر) ظرفا للزمان ، وعليه يكون التأويل : من حضر دخول الشهر فى أوله وهو مقيم لزمه الصيام ، فإن سافر أفطر وقضى^(٢) .

٤- التحليل الصوتى لبعض الظواهر النحوية :

هناك بعض المسائل النحوية التى لا تجد لها تفسيراً فى قواعد النحو ، وإنما يأتى تفسيرها من خلال التحليل الصوتى ، من هذه المسائل :

أ- الجر بالجوار :

ذكر ابن هشام الأتصارى أن الشيء يعطى حكم الشيء إذا جاوره كقول بعضهم هذا جحرٌ ضبٌ خربٍ بالجر ، والأكثر الرفع ، وأشار أيضا إلى قول امرئ القيس : كبيرٌ أناسٌ فى بجادٍ مزلٍ .^(٣)

فكان الأصل فى المثال الأول رفع (خرب) نعتا للجحر ، ورفع (مزل) فى المثال الثانى نعتا (لكبير) ، فتركوا الأصل مراعاة للجوار .

ولابن جنى تخريج لهذين الشاهدين إذ يرى أن ذلك لم يخالف الأصل فى الإعراب ، وإنما جاء على المضاف لا غير ، يقول ، فيكون المراد: هذا جحر ضب خرب جحره ، فيجري "خرب" وصفاً على "ضب" وإن كان فى الحقيقة للجحر ، ولولا

(١) من الآية ٨٥ من سورة البقرة .

(٢) الجامع للقرطبي ، الهيئة العامة للكتاب ، ٢/٢٩٩ ، ٣٠٠ .

(٣) مغنى اللبيب ، تحقيق سعيد الأفغاني بالإشتراك ، ٢٩٥ ، وعجز البيت من معلقة امرئ القيس ، وصدره: كلٌ ثبيراً فى عراقيب وبله .

الشاعر أيضا: مزمل فيه ، فحذف حرف الجر فارتفع الضمير فاستتر في اسم المفعول . (١)

ب- بناء الضمير على الضم بدلا من الكسر :

كما في قوله تعالى (فمن أوفى بما عاهد عليه الله فسيؤتيه أجرا عظيما) (٢) ، فالأصل في بناء هذا الضمير (عليه) للكسر ، لكن الكسر يقتضي ترفيق لفظ الجلالة ، لذلك جاء مبتدئا على الضم لتفخيم لفظ الجلالة ، وهو ما يتناسب مع موقف الوفاء بالعهد مع الله العظيم ، فيكون ذلك أبلغ في استحضار الهيبة من ذي الجلال .

ج- منع المصروف من الصرف :

كما في قوله تعالى (يا أيها الذين آمنوا لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسؤكم) (٣)

" الأصل فيها عند الخليل وسيبويه شيئا ، بهمزيين بينهما ألف ، وهى فعلاء من لفظ شيء وهمزتها الثانية للتأنيث ، وهى مفردة فى اللفظ ومعناها الجمع مثل قصباء وطرفاء ، ولأجل همزة التأنيث لم تنصرف " . (٤)

(١) الخصائص . تحقيق محمد على النجار ، دار الهدى للطباعة (بيروت) ط٢ ، د٤ت ، ٣/ ٢٢٠ . ٢٢١ .

(٢) الآية ١٠ من سورة الفتح .

(٣) الآية ١٠١ من سورة المائدة .

(٤) التبيان فى إعراب القرآن للعكبرى ، تحقيق محمد على الجبارى ، دار الجيل (بيروت) ، ٤٦٣/١ .

وتأويل النحاة على هذا الوجه يبرر منع كلمة (أشياء) من الصرف ، ومازلت أذكر تفسيراً صوتياً لهذه الكلمة على لفظها دون تأويل ، قدمه لنا أستاذنا الدكتور رمضان عبد التواب فى إحدى محاضراته بدار العلوم ، فهو يبرر منع كلمة أشياء من الصرف فى هذه الآية بتجنب توالى المقاطع الصوتية المتشابهة ، فلو جاءت الكلمة مصروفة اشتملت على عدة مقاطع لا تتسجم مع ما قبلها وما بعدها ، حيث يكون معظمها طويلة مغلقة على النحو التالى :

عَنْ - لَشْ - يَا - ع - إِنْ - نَبْ

ومع منع الكلمة من الصرف يتحول المقطع الرابع (ع) إلى (ء) فلا يتوالى المقطعان (ع = إِنْ و إِنْ) ، وذلك يخفف وقع المقاطع المتتالية المتشابهة على الأذن ، وهذا من فصاحة للقرآن .

ولعدم توالى مثل هذين المقطعين المتشابهين (إِنْ - إِنْ) فى كلمة لسماء من الآية (الْجَادِلُونِي فِي أَسْمَاءٍ سَمَّيْتُمُوهَا أَتَمَّ وَآهَاتُكُمْ)^١ لم يكن هناك داع لمنع الكلمة من الصرف مع أنها توافق (أشياء) فى الوزن الصوتى ، وربما يختلفان صرفياً على أساس رد أشياء إلى شيئاء كما سبق بيانه .

والحق أن كلمة أشياء لم ترد منونة فى جميع الأمثلة التى راجعتها فى مصادر اللغة من الحديث والشعر وغيرهما ، ومن هنا يمكن أن نعتمد على تواتر هذه الكلمة عن العرب على هذا الوجه ، وبهذا يكون معنا تفسيران لمنعها من الصرف : تخفيف للنطق إذا تجاورت المقاطع المتشابهة المتماثلة ، أو استعمال العرب لها .

١ من الآية ٧١ من الأعراف .

د- النصب بالكسرة على خلاف الأصل:

تعد المخالفة الصوتية وسيلة للتخلص من توالي الحركات المتشابهة والهدف من ذلك تجنب النطق بالحركات المتحدة الطابع ، وهذا يفسر لماذا نصب جمع المؤنث السالم بالكسرة بدل الفتحة ، ولماذا كسرت نون المثنى على عكس نون جمع المذكر السالم التي فتحت ^(١) .

ولكن للملاحظ تتابع الحركات المتحدة الطابع في كثير من الكلمات مع عدم حدوث مخالفة صوتية فيها ، ففي الممنوع من الصرف نقول : تصفد الشياطين في رمضان ، حيث توالى فتحتان هما ألف المد وفتحة الجر على النون ، وأرى أن نفس هذا النوع من المخالفة في الحركات المتحدة الطابع باشتراك الصيغة مع الحركات في تشكيل النقل الصوتي الذي نتجنبه بذلك المخالفة ، وإلا كان الداعي للمخالفة في قولنا : كافأت الطالبات ، هو نفسه الذي يدعو للمخالفة في قولنا (في رمضان) ، فللصيغة إذن دور - مع الحركات - في تشكيل النقل الصوتي .

٥- التركيز على الأبواب النحوية المستعملة ومعالجة محال الخطأ فيها :

ومنها :

- خصائص الجر ب(رب) .
- اختصاص التاء بجر لفظين هما (لفظ الجلالة ورب الكعبة)
- مواضع كسر همزة إن التي تتعلق في كل المواضع بدلالة الابتداء .
- إهمال عمل بعض الحروف .
- الفرق بين تاء الحرف وتاء الضمير .

(١) دراسة الصوت للنوى ، ٣٨٥ ، والعربية الفصحى ٤٨ ، هنري فليش .

- بناء المضارع .
- إطلاق المفعول فى (ضرب ضربا) لعدم تقيده بدلالة النوع أو العدد كما فى (ضرب ضربتين أو ضربا أليما) فمعنى المطلق هنا يعنى دلالة .
- خصائص الإضافة .
- أحكام العدد .
- ثبوت الحكم وتغير العلامة (نصب جمع المؤنث السالم) (جر الممنوع من الصرف) .
- صرف الممنوع من الصرف .
- الجمل التى لها محل والأخرى التى لا محل لها .
- حكم مطابقة الفعل مع فاعله نوعا وعددا .

سلسلا - الجانب الدلالى :

لعلم للغة مجالاته أو مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدالية ، فالدلالة مستوى من هذه المستويات ، لكنها المستوى الذى يدخل سائر المستويات فى إطار اللغة ، فكل الوحدات الصوتية المنطوقة أو الحرفية المكتوبة لا تتخل فى إطار اللغة إذا لم يكن لها دلالة أصلا .

إن الدلالة بمثابة المخ من أعضاء الإنسان ، فلأعضاء علاقة فسيولوجية ببعضها ، لكنها تعمل جميعا بإشراف المخ ومركزه ، والدلالة أيضا لها علاقة بسائر المستويات اللغوية .

إن كل تركيب لغوى له دلالاته التى يستمد منها مفرداته ، لكن هذه المفردات تتفاوت معطياتها الدالية ، فقد تشكل إحدى المفردات المحور الأساسى فى الدلالة ، فإذا قلت : صليت خاشعا ، فالدلالة المحورية التى أعطت الجملة قيمة دلالية للحال ، فهذه دلالة نحوية ، وإذا قلت: استجدانى بعين مٌطلٍ ، كانت

الدلالة المحورية صرفية لاسم الفاعل ، فالعين فى ذلك الحال تبعث على الشفقة .

وهكذا نستطيع أن نحلل الدلالة إلى دلالة محورية صوتية أو صرفية أو نحوية تكسب التركيب قيمته ، ودلالة مكملة تسهم فى تشكيل المعنى ، فبغير الدلالة المحورية الصرفية فى قول امرئ القيس من معلقته:

وقربة أقوام جعلت عصامها على كاهل منى نلول مرحل

التي تمثلت فى صيغة المبالغة(نلول) واسم المفعول(مرحل) لا يكون للبيت قيمة ، فضلا عن عدم كونه شعرا ، فهذه الدلالة الصرفية المتمثلة فى :صيغة المبالغة واسم المفعول دلت على أن الشاعر كريم خدم قومه حتى ذل كاهله من كثرة ما قدم لهم ، فصار كاهله ممهدا لهذا للكرم ، كأنه جبل على ذلك أو خلق له .

وهذه الجوانب التي عرضت لها لا تفى بحاجة الطالب المعلم حول المعارف التي يجب أن تكون فى ذكرته قبل تخرجه ، ولا أقصّل القول فى سائر هذه المعارف ، فمعظمها مستخلص مما درسه الطالب على أياد بضاء لعلماء أجلاء ، فمن الضروري أن يسترجع الطالب هذه المسائل قبل أن يتصدى لمهمة التعليم .

فيكون على وعى بما يتعلق بالاتجاهات المنهجية التي بنيت عليها الدراسات اللغوية ، كالمنهج الوصفي الاستقرائي والمنهج المعيارى اللذين اتخذا أساسا فى جمع اللغة وتقعيد القواعد ، وكذلك ما صاحب هذه المناهج من تعطيل وتقدير وتفسير ، وهذا لا يمنع من تتبع المناهج اللغوية التي استحدثت حتى القرن العشرين ، بمعنى أكثر تحديدا : حتى التحولية والتوليدية والنقد الذى وجه إليها .

ويكون الطالب المعلم على وعى كذلك بما يتعلق بأهم مظاهر التطور اللغوى ، ويكون ذلك مقصورا على ما تمس إليه الحاجة ، كبعض التطورات

للتاريخية فى أصوات اللطاء والقاف ، وبيان أثر الألفاظ الإسلامية فى اللغة ، حيث عرف الاقتباس من القرآن كما عرفت ظاهرة التلطف فى التعبير ، ومن ذلك أيضا أثر المولد فى اللغة .

ويعنى أيضا مناهج تحليل النصوص ، ويكون ذلك وفقا لأشهر المناهج المتبعة فى التحليل ، مع الاهتمام بمستويات الظواهر اللغوية ، والمعانى الحقيقية والأخرى المجازية ، وأساليب التعبير وخصائصها .

هذه الأفكار المعرفية من شأنها أن تتم فكرة الاكتساب للغوى التى عرضتها فى هذا البحث ، لقد سمعنا من غير عالم من أساتذتنا أن اللغة كالجسد ، تتكامل أعضاؤه ولا يؤدى عضو منها وظيفته منعزلا عن سائر الأعضاء .

على هذا الأساس تقوم فكرة الاكتساب للغوى لإعداد الطالب المعلم وتأهيله ، بهدف تمكينه من معارفه التى تلقاها خلال دراسته الجامعية ، وإمداده أيضا ببعض المعارف الأساسية التى تستوجبها طبيعة عمله ، يأتى ذلك مصاحبا للتحليل الناتج عن توظيف المستويات اللغوية : الصوتية والصرفية والنحوية .

ويجدر بالمعلم - بحدوث - أن يربط بين واقع الحياة ومادة اللغة العربية التى يدرسها الطلاب ، فلا يشعرهم بأن الهدف من الكتاب المقرر مبدى أو أنه اجتياز الامتحان ، بل يربط على قلوبهم بما يقتضيه بأن اللغة كالأرض والدين والوطن ، فحبها سمة انتمائهم وحقيقته ، ودوام حياة اللغة العربية من حياة الوطن العزيز .

والله الموفق ، ، ،

مصادر البحث ومراجعته :

- ١ - أدب الكاتب ، ابن قتيبة ، تحقيق محمد الدالي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت .
- ٢ - الإكليل من أخبار اليمن وأتساب حمير ، تحقيق محمد بن علي ، مكتبة الجيل بصنعاء ، الكتاب العاشر ، ١٩٩٠ .
- ٣ - الأمالي . أبو علي الفارسي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .
- ٤ - البحث اللغوي عند العرب ، د. أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ١٩٨٢ .
- ٥ - بناء الجملة العربية ، د. حماسة عبد اللطيف ، دار للشرق ، د.ت .
- ٦ - البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخاتجي ، ط٤ ، ١٩٧٥ .
- ٧ - التبيين في إعراب القرآن للعكبري ، تحقيق محمد علي البجاوي ، دار الجيل (بيروت) .
- ٨ - تدريس العربية في التعليم العام ، رشدي طعيمة (بالاشتراك) ، دار الفكر العربي ٢٠٠٠ .
- ٩ - تدريس فنون اللغة العربية ، د. علي مذكور ، دار الشواف بالرباط ، ١٩٩١ .
- ١٠ - الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ، الهيئة العامة للكتاب ، ودار الشعب ، تحقيق أحمد عبد العظيم اليربوني ، ط٢ ١٣٧٢ .
- ١١ - الخصائص . ابن جني ، تحقيق محمد علي التجار ، دار للكتاب المصرية ، ١٩٥٦ .
- ١٢ - الخصائص ، تحقيق محمد علي التجار ، دار الهدى للطباعة (بيروت) ط٢ ، د.ت .
- ١٣ - دراسة الصوت اللغوي ، د. أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، ١٩٩٠ .
- ١٤ - دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود شلكر ، الخفاجي ط٢ ، ١٩٨٩ .
- ١٥ - سر صناعة الإعراب ، ابن جني ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين .
- ١٦ - سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، دار للكتاب العلمية (بيروت) .

- ١٧ - صبح الأعشى ، للقلقشندي ، المطبعة الأميرية ١٩١٤ م .
- ١٨ - علم اللغة العربية ، محمود حجازي ، دار غريب ، دت .
- ١٩ - العمدة ، ابن رشيق الفيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل (بيروت) ، ط٤ ، ١٩٧٢ .
- ٢٠ - العين للخليل ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي . دار الرشيد (بغداد) ، ١٩٨٠ .
- ٢١ - فصول في فقه اللغة العربية ، رمضان عبد التواب ، الخاتجي ، ط٦ ، ١٩٩٩ .
- ٢٢ - فلسفة إعداد معلم اللغة العربية ، محمد عبد القادر ، مكتبة النهضة المصرية ٢٠٠٠ .
- ٢٣ - الفهرست ، ابن النديم ، طبعة المكتبة التجارية .
- ٢٤ - القرارات العلمية ، إبراهيم الترنزي ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة .
- ٢٥ - القياس في اللغة العربية ، د. محمد حسن عبد العزيز ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٥ .
- ٢٦ - للكتاب لسيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، الختجي ، ط٢ ، ١٩٨٢ .
- ٢٧ - مجالس نطوب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف بالقاهرة ، سلسلة نضرة العرب ، ط٥ ، دت .
- ٢٨ - مقفى اللبيب ، تحقيق سعيد الأفغاني بالاشتراك .
- ٢٩ - المقدمة ، ابن خلدون ، طبعة الشعب ، ودار ابن خلدون (الإسكندرية) .
- ٣٠ - المنهج الصوتي للبنية العربية ، د. عبد الصبور شاهين ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ .
- ٣١ - النكت ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله وزغلول سلام

صيغ جموع العربية في خطاب انتفاضة الأقصى الفلسطينية دراسة لغوية

د. عزيزة حسن أبو صفية^(١)

الملخص

يحاول هذا البحث دراسة صيغ جموع العربية، في النص الخطابي لانتفاضة الأقصى الفلسطينية؛ ولهذا الغرض تم تصنيف نماذج الجموع، ودراستها من منظور يجمع بين الأصالة والمعاصرة، وتحاول هذه الدراسة إظهار الدور الوظيفي، الذي تؤديه الوحدات الصرفية الملاصقة لنية الكلمة المفردة، وبيان أكثر الصيغ شيوعاً وذبوعاً وكذلك بيان أكثر الألفاظ، التي ترددها الجماهير، وارتباطها بالنشاط السياسي، وهي ألفاظ وشعارات عفوية. تعبر عن مشاعر الشعب المتكوب جراء الفجعة التي ألمّت به، ومعتقداته، الأمر الذي ترتب عليه إظهار الأثر النفسي، الذي تركه قمع المحتل، فردد الجمهور الألفاظ الملائمة للفجعة بشكل عفوي، دون النظر إلى التصنيف، وقواعد الضبط؛ لأن طبيعة الأحداث تروحي بظلالها على فئات المجتمع. فتم انتقاء الألفاظ والشعارات المنسجمة مع طبيعة الأحداث، والمفعمة بمشاعر الغضب تجاه المحتل الغاصب.

Abstract

This paper aims at studying the Arabic utterances collections in the discourse of Al-Aqsa Palestinian Intifadah. For this purpose, these collections have been categorized and analyzed from a perspective which associates originality and modernization.

This study attempts to explore the functional role of the affixes of the individual word. It elaborates on the most common utterances focusing on the utterances which the local public uses and its relation with the on-

^(١) قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الأزهر بغزة

going political activity. These utterances are spontaneous slogans and utterances expressing the devastated people's feelings as a result of the atrocity which has smashed it and its holy places. Accordingly, the psychological effect has been very clear in depicting the oppression of the occupier. Therefore, the public repeats these utterances which suit the atrocity in such a spontaneous manner without taking into consideration the categorization process and the standard rules. This results from the nature of events which influence the majority of the community. Hence, the researcher selects those utterances and slogans which are full of fury against the oppressive occupier and which reflect the nature of the ongoing events.

المقدمة :

يتناول هذا الموضوع صيف جموع العربية، في النص الخطابي لانفاضة الأقصى الفلسطينية، التي انطلقت في الثامن والعشرين من أيلول عام ٢٠٠٠م، إذ ترددت شعارات تدعو إلى النضال والاستمرار في التصدي لآلة البطش الإسرائيلية، التي تجاهلت قرارات الشرعية الدولية، وانتهكت حقوق الإنسان، وتجاوزت كل الخطوط الحمر، مخالفة بذلك كل المواثيق والأعراف الدولية. فصدى المناضلون بصورهم العارية. لمقاومة النازيين الجدد، ومن خلال هذا الصمود الأسطوري، أدرك العالم قدرة هذا الشعب وتصميمه لانتزاع حقه من برائن المحتل، وقد رددت وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرتبة المقالات، والشعارات والأناشيد الوطنية، وشكلت إطاراً مرجعياً إعلامياً مؤثراً إقليمياً ومحلياً ودولياً، وضمت صيفاً لجموع العربية المتنوعة، وأُعلِنَ قراءة متأنية للأزمة التي ترددت في النص الخطابي لانفاضة الأقصى، تكشف عن أكثر صيف الجموع شيعاً وذوياً، وعن الإكثار من استعمال صيف معينه للجموع بنسبة تفوق غيرها، ويبين كذلك أن اللفظة المفردة وما يطرأ عليها من تغيير، تحتل مكانة في بناء الجملة العربية .

فالجملة تتكون من عناصر مترابطة، وبنية الكلمة لها نظام متميز، إذ تتألف من مجموعة من الأصوات، تنبثق حركاتها دور نشط في منحها الدلالة، والألفاظ ذات الدلالة تقبل ظاهرة التغيير، حين ينضم إلى هيكلها لواحق جديدة، فاللغة العربية من أكثر اللغات قدرة على الاستيعاب الدلالي، فالجنر الواحد ينتج عدداً من الكلمات، لكل كلمة دلالة ذاتية، ويتجسد ذلك فيما يطرأ على بنية الكلمة من تغييرات، تمثل في زيادة وحدات صرفية أخرى، تكسيها الدلالة الذاتية، وتعرف في اللسانيات المعاصرة بالمولفيمات .

وتتسم الصيغة الجمعية في اللغة العربية بخصائص بنوية، تمثل فيما يطرأ على هيكلها من زيادة سواء احتلت الصدارة "Prefix" أو وسط الكلمة "infix" أو نابتها "Suffix" وكلها لواحق "فالوحدات الصرفية في كل لغة من اللغات تتخذ مواقع خاصة بها، فلا تأتي وحدة إلا في مكافأ الذي تحددها بنية اللفظة"^(١).

أهداف الدراسة:

تسمى هذه الدراسة إلى تصنيف نماذج جموع العربية. ودراستها من خلال منظور معاصر، وعرضها على آراء النحاة واللغويين بهدف :

- إظهار الدور الوظيفي الذي تقوم به الوحدات الصرفية اللاصقة للأسماء المفردة .

- الكشف عن قدرة اللواحق على الاندماج والتفاعل مع البنية الأساسية للكلمة، مما يترتب عليه إنتاج كلمات ذات دلالة جديدة مثل: فهم-يفهم-قاهم-مفهوم-فهم .
- تحديد الرؤية الواضحة لطبيعة العلاقات التي تشد عناصر بنية الكلمة .
- بيان أكثر الصيغ الجمعية شيوعاً، وتفسيرها .
- إبراز الجانب المقامي، الذي يرمي بظلاله على شرائح المجتمع الفلسطيني. واستعمال الجموع المنسجمة مع الحدث، وما تعكسه الأحداث من آثار نفسية.

عينة للدراسة :

تتكون عينة الدراسة من صور الجموع، التي تردت أثناء انتفاضة الأقصى، في الفترة الواقعة بين بداية الانتفاضة إلى نهاية عام ٢٠٠١م، إذ بلغت العينة المختارة مائتي نموذج، وشملت صيغتي الجمع السالم بتنوعيه، والملحقات، وصيغتي جمع التكسير، وصيغاً أخرى تقع في إطار الجموع.

وقد غذى البحث مصادر تراثية، ومراجع لغوية، وكذلك ما تناقلته وسائل الإعلام المسموعة، والمرئية، والمقروءة عبر المذيع، والتلفاز، وما بثته من نشرات إخبارية، بالإضافة إلى مواقع الإنترنت، والصحف اليومية (الأيام، القدس، الحياة) والشعارات المدونة على أسوار المؤسسات والمنازل، وذلك في الفترة الزمنية التي أشار إليها البحث، فضلاً عن الندوات واللقاءات الجماهيرية، وما يتردد بين الجماهير أثناء تشييع شهداء الانتفاضة، وقد تضمنت نماذج متعددة لصيغ جموع العربية، وقد اعتمدت الباحثة في دراسته على النماذج المستقاة منها.

منهج للدراسة :

استند هذا البحث على مجموعة من الخطوات المترابطة. منها ما يقع في إطار المنهج الإحصائي، من خلال تصنيف العينة التي وقع عليها الاختيار، وبيان أكثر الأنماط شيوعاً، ومنها ما يقع في إطار المنهج الوصفي، الذي يستند على ملاحظة ما يطرأ على بنية الكلمة من تغيرات، وما يترتب على ذلك من ظواهر .

نظم البحث :

اقتضى تنسيق البحث وتنظيمه أن يتناول الصيغ الجمعية الواردة في النص الخطابي لانفاضة الأقصى الفلسطينية، وفقاً لكثرة ورودها ومدى انسجام النماذج مع ما أشار إليه

علماء العربية. وقد صُنِّرَ البحث بمقدمة، وذيل بخاتمة تضمنت أهم النتائج، وتلا ذلك الموامش وثبت. لأهم المصادر والمراجع، وجاء تنظيم البحث وفقاً لمخاور أساسية على النحو التالي :

المحور الأول : صيغ جمع التكسير بنوعيه.

ويتناول هذا المحور صيغ جمع القلة والكثرة، فضلاً عن المكونات الأساسية للكلمة وما يطرأ عليها من تغير، وبيان قدرتها على الأداء الوظيفي عند اندماجها مع الجذر .

المحور الثاني : صيغ الجمع السالم بنوعيه .

ويتناول دراسة صيغ هذين الجمعين، وملحقتهما. وما يطرأ على بنية الكلمة من تغير، ودور هذه الزيادة في الأداء الوظيفي .

المحور الثالث : جموع متنوعة، تقع في إطار الجمع.

ويتناول جموعاً متعددة، لها خصائص وسمات، وهي :

- اسم الجمع
- اسم الجنس الجمعي
- اسم الجمع الإفرادي
- جمع الجمع

المحور الأول : صيغ جموع لتكسير:

لقد احتل مكان الصدارة جمع التكسير بنوعيه، جمع القلة والكثرة، في خطاب الناطقة الأقصى، ومعلوم أن المعاني تعدد للمبنى الواحد، فلكذلك يجد الدارس أن التعددية، تبدو بوضوح في إطار دراسة صيغ جموع العربية، وقد قسم علمائنا الجمع ثلاثة أقسام هي : الجمع السالم بنوعيه، المذكر والمؤنث، وجمع التكسير بنوعيه، جمع القلة والكثرة .
ومن الواضح أن نسق جموع العربية يرتكز على نظامين :

النظام الأول : ويتمثل في دمج اللفظة المفردة باللاحقة الصرفية، مع المحافظة على سلامتها

مثل : معلم ← معلمون . وقد يطرأ بعض التغيرات الصوتية نتيجة حذف علامة

التأنيث مثل : معلمة ← معلمات، أو قلبها ياءً

مثل : سعدى ← سعديات، أو قلب المهمزة واواً

مثل : صحراء ← صحراوات

النظام الثاني :

ويرتكز على التحول الذي يطول بنية اللفظة المفردة، مثل:

طفل ← أطفال، ضلّو ← أضلّاء، فقد تغيّرت صورة مفردة عند الجمع، فأطلق عليه جمع التكسير، وعرفه ابن جني بقوله " هو كل جمع تغيّر فيه نظم الواحد، وبنائه، وإعرابه جارٍ على آخره، كما يجري على الواحد الصحيح"^(٦).

وسمى بجمع التكسير تشبيهاً له " بتكسير الآتية، لأن تكسيرها، إنما هو إزالة التمام أجزائها، فلما أزيل نظم الواحد. وفك نظمه في هذا الجمع، سمى جمع تكسير"^(٧).

فصورة المفرد تتغير عند الجمع. إما بنقص عناصر صوتية، يطل أصول اللفظة المفردة مثل : رُسُل، أو بالزيادة الصوتية عليها مثل : رجال، أو بتغيير يطل الشكل مثل : أسد، فكان المفرد قد كُسِر، وأعيد تركيبه من جديد، وقد أبدى العرب استحساناً لهذا النوع من الجموع، لأنه يُعرب بالحركات، فهي "أخف من الحروف، وإذا حصل الغرض بالأخف، لم يعدل عنه إلى الأثقل"^(٨).

ولم يكتفِ علماؤنا بتقسيم الجمع إلى ثلاثة على النحو المذكور سابقاً، بل توسعوا في ذلك، وعمدوا إلى تقسيم جمع التكسير إلى قسمين : جمع قلة، وآخر كثرة، والقلة " ما بين الثلاثة إلى العشرة، وجمع الكثرة ما فوق ذلك"^(٩) وينطوي هذا التعريف على الاختلاف في المبدأ والنهاية، إذ يوضح حدود كل منهما، في حين يرى فريق آخر "أن جمع الكثرة، يدل على ثلاثة إلى ما لا نهاية"^(١٠) وهذا الرأي يشير إلى الاتفاق في البداية، والاختلاف في النهاية، ويبدو لي أنّ تحديد العدد الرقمي، الذي وضع لفهوم جمع التكسير الفرضي، لأن العرب استعملت أوزان القلة للكثرة، وشاع هذا النقل، وتبادل المواقع، فضلاً عن الدور، الذي تقوم به قرينة السياق في تعيين النوعين، فالقرينة هي التي تخرج الصيغة من موقعها إلى موقع آخر، كما هو الحال في الجموع، التي تردت ضمن شعارات الانتفاضة الشعبية العارمة، فقد وردت صيغة أُنْقَال، وأُنْقَل، وهما يتيمان إلى جمع القلة، ولكن القرينة تُصنّفهما ضمن جمع الكثرة، ولذلك يجوز استعمالهما في الحين، وربما يُفسّر ذلك بعدم ارتباط جمع القلة والكثرة بدلالة على العدد الرقمي "وإنما هما من قبيل الاختلاف بين لهجتين شاعرتين في جمع الصيغة، أو الصيغ الواحدة"^(١١) وجموع القلة ما كانت على صيغة من الصيغ الآتية :

أفعلة مثل : أوسمة - أفئدة - أسلحة : للمجاهدين أوسمة نضالية .

أَفْعُلْ مثل : أَعَيْنَ - أَنْفَسَ - أَنْهَرَ : الأحران أدمت أعيننا .

أَفْعَالْ مثل أصوات - أفراس - أطفال : أصوات القنابل تُدوي .

فَعْلَةٌ مثل : فَتَيَّةٌ - غِلْمَةٌ - غَزَلَةٌ : "إنهم فتية آمنوا بربهم" الكهف/١٣

وقد جمع ذلك ابن مالك في ألفيته حين قال :

أَفْعَلَةٌ أَفْعُلْ ثُمَّ فَعْلُهُ ثُمَّتْ أَفْعَالٌ جَمُوعٌ فَلَهُ ^(٨).

والجدول التالي يوضح أكثر أوزان جموع القلة تردداً في خطاب انتفاضة الأقصى .

صيغة أفعال	صيغة أفعلة	صيغة أفعال	الجموع
أرواح - أحزاب	أروقه - أدويه	أحجار - أسباب	
أصوات - أركان	أسلحة - أعيرة	أعلام - أعمال	
أغوار - أشلاء	أغذية - أقنعة	أطراف - ألقاف	
أعياد - أطفال	أنظمة -	أهداف -	
أوصال - أوضاع			
أولاد أحرار			
١٢	٧	٧	٢٦

وقد جمع جمع، نصر : أنصار .

أصل : آصال .

عدو : أعداء .

ومن الملاحظ أن للمفرد صورا متعددة، وأما صيغة جمعه فهي على وزن "أفعال" إذ

تقع في إطار الصيغ الواقعة ضمن الجدول الموضح أعلاه .

ويلحظ من الجدول السابق .

- ارتفاع نسبه صيغة جمع "أفعال" مقارنة بالصيغ الأخرى .

- ظهور تحولات بنيوية طالت اللفظة المفردة وجمعها، وتتمثل في اختلاف حركة الجذر مع ورود جمع التكسير في إطار وزن أفعال، سواء كان سماعياً أو قياسياً مثل : هدف - أهداف - طفل : أطفال - رُكُن : أركان - صَوْتُ : أصوات - عَدُو : أعداء .
ورود صيغة أَفْعَلَة في مذكر الرباعي ثالثة حرف مد، مثل : نظام - أنظمة، قناع : أقنعة، وقد تصدرت الحمزة بنية صيغة هذا الجمع .

- بيان فاعلية الانقضاة في إخراج هذه الصيغة من دائرة جمع القلة إلى جمع الكثرة، لما لها من صلة مباشرة مع شرائح المجتمع، مما أدى إلى أن تردد هذه الجموع بكثرة، فضلاً عما شكلته الأحداث من قرينة مؤثرة ومحوّلة، الأمر الذي ترتب عليه أن يتبادل الصيغ الموقّع مثل : أطفال - أسلحة، وربما يفسر ذلك بعدم ارتباط هذه الصيغ بالقلة أو بالكثرة، ويبدو لي أن التحويل لا يقتصر على البنية اللفظية وما يرافق جذرها من لواحق، بل يمتد ذلك ليشمل السياق، والمناسبة والأحداث، السّتي تلقى بظلالها على اختيار اللفظ، الأمر الذي يترتب عليه أن يوضع أحد الجمعيتين في موضع الآخر، من باب الاتساع، حين يكون ما يدلل على ذلك، ليتناسق الكلام ويتسجم مع مقتضى الحال .

ثانياً : جموع الكثرة :

وهذا النمط من الجموع أكثر من عشرين وزناً، وقد احتلت صيغة منتهى الجموع الواقعة في إطاره، مكان الصدارة، وحظيت بدراسة صرفية ولغوية، وانحصرت الدراسة النحوية على الجانب المتعلق بالمتنوع من الصرف، أمّا الصرفية اللغوية، فتناول بنية الكلمة، وما يطرأ عليها من تغييرات . وقد عُرِفَ بأنه "كل جمع بعد ألف تكسيره حرفان أو ثلاثة، أو سطها ساكن، نحو مساجد ومصايح"^{١٠٠}.

والصريف يتسجم مع ما يطرأ على جمعه من تغير، إذ يرى بعض المحدثين أنه "كل جمع تكسير جاء بعد صائته الطويل "الألف" صوتان أو ثلاثة أصوات"^(١٠١) وأوزانها تربو على سبعة، فضلاً عن ملحقاتها. وقد شكلت في مجملها ١٠% من مجموع صيغ جمع التكسير السواردة ضمن إطار المينة المختارة للبحث، وجاءت أوزانها موزعة بنسب متفاوتة والجداول التالي يوضح أكثر الأوزان ذيوغاً.

صفة : مفاعل، مفاعيل الجمع : المفرد	صيغه لواعل الجمع : المفرد	صفة فعاثل الجمع : المفرد	صفة الفاعل + الأفعال الجمع : المفرد
مجازر : مجزرة	حواجر - حاجر	حرائق : حريق	أصابع : إصبع
مداخل : مدخل	دوافع - دافع	حمام : حمامة	أنامل : أنامله
مدارس : مدرسة	سوانز - سائر	رهائن : رهينة	أسابيع : أسبوع
مذايح : مذبح	قوائم - قائمة	ذرائع : ذريعة	أكاليل : إكليل
مراكز : مركز	قوارب - قارب	فصائل : فصيل	
مزارع : مزرعة	قواعد - قاعدة	قذائف : قذيفة	
مساجد : مسجد	قوافل - قافلة	كتائب : كتيبة	
مشافي : مشفى	نوافذ - نافذة	وسائل : وسيلة	
مصادر : مصدر	حواجر - حاجر	حرائق - حريق	أصابع - إصبع
مطالب : مطلب	دوافع - دافع	حمام - حمامة	أنامل - أنملة
معاير : معير	سواتر - ساتر	رهائن - رهينة	أسابيع - أسبوع
معارك : معركة	قوائم - قائمة	ذرائع - ذريعة	أكاليل - إكليل
مقاعد : مقعد	قوارب - قارب	فصائل - فصيل	
منازل : منزل	قواعد - قاعدة	قذائف - قذيفة	
مناطق : منطقة	قوافل - قافلة	كتائب - كتيبة	
منافذ : منفذ	نوافذ - نافذة	وسائل - وسيلة	
مواقع : موقع			
مواكب : موكب			
مشاريع : مشروع			
١٩	٨	٨	٣٩ = ٤

يلحظ من الجدول السابق :

- ارتفاع نسبة ورود مفاعل مقارنة بالصيغ الأخرى، فقد احتلت مكان الصدارة، وهو جمع ما كان رباعياً أو ثلثاً ميم زائدة غالباً، مثل: معير — معابر وقد تطرأ بعض التغييرات البنيوية،

تشمل اللفظة في صورة جمعها فتحذف علامة تأنيث اللفظة المؤنثة، أما صيغة مفاعيل، فهي جمع ما كان مزيداً لمفاعل قبل آخره حرف مد مثل : مشاريع ————— مشروع، وقد ورد بندرة

—ورود كل من صيغة "فواعل" و"فعائل" ينسب متساوية، ويبدو أن صيغة "فواعل" يطرد لكل اسم رباعي جاء على وزن فاعل أو فاعلة، وعند الجمع يطرأ تغير يطل البنية الأساسية فسيبويه يرى أنه "إذا لحقت إغاء فاعلاً للتأنيث كُسِرَ على "فواعل" وذلك في قولك "ضاربة" ضوارب"^(١١) وقد اتفق ذلك مع نماذج الجدول السابق مثل :

قافلة ————— قوافل — قائمة ————— قوائم .

—ورود صيغة فعائل في المرتبة الثالثة، وبنية مفرد فعائل، رباعية، يسري فيها المقترن بعلامة التأنيث والمجرد منها، وقبل آخره حرف مد زائد، وأشار سيبويه لذلك بقوله "فما كان عدد حروفه أربعة أحرف، وفيه هاء تأنيث فعيله" فإنك تكسره على "فعائل" وذلك نحو : صحيفة صحائف"^(١٢).

وقد اتفق من هذه الصيغة ظاهرة صرفية صوتية هي :

ظاهرة الإعلال مثل : ذريعة ذوالع والأصل: ذرايع

رسالة ————— رسائل : رسائل

صحيفة ————— صحائف : صحايف

كتيبة ————— كتائب : كتائب

فقد وقعت الياء بعد ألف جمع التكسير، وكان ضمن اللفظة المفردة مدة زائدة، فقلبت الياء همزة، وجاء في الكتاب أن الجمع يقع على "ما أصله الحركة، فهو بمجرلة ما حركت كجندول، وهذه الحروف لما لم يكن أصلها التحريك، وكانت ميّنة لا تدخلها الحركة فهي أجدر أن تغير إذا همزت ما أصله الحركة"^(١٣).

والدراسات الحديثة. ترى أن هذا التعليل فيه شيء من العسف وأن ظاهرة قلب الواو والياء إلى همزة مرده [التجانس الصوتي، والتأثير القصدي، الذي لا يتحقق إلا بالهمز، بالإضافة إلى جوانب الوظيفة الصوتية]^(١٤) المتصلة في [إفادة النبر أو الارتكاز، مما يكسب المقاطع بياناً، ووضوحاً صوتياً]^(١٥).

ويسبوا في أن ظاهرة المد لها بعد نفسي، إذ تحرك وتزعج المشاعر، وتثير هم شرائح المجتمع، ويصفي إليها السامع، واستعمال هذا النمط من الألفاظ ذات المدود يكون لها مردود، فالنفوس تشوق إليها، لأنها ونظائرها مناسبة وملائمة للأحداث، التي هي بمثابة منبر لدى الجمهور والإعلاميين، الأمر الذي يترتب عليه أن تتردد عبر وسائل الإعلام المختلفة، لأنها تكشف عن مدى استحسان ما ترمي إليه من دلالة، وما تتحركه من أثر في نفوس شرائح المجتمع وعناصره فيترتب على ذلك اختزان هذه الشعارات في الذاكرة، واستعادتها وتوحيدها كلما دعت الضرورة، مثل: قوافل الشهداء - المجازر الوحشية - كتاب الأقصى - ومن مماثقا أنها مثيرة ومثيرة، لمن يتابع الأحداث، ويقف على الآثار التي تركتها الهجمة الإسرائيلية الشرسة، فطالت شرائح المجتمع الفلسطيني وبنية التحتية، فألحقت بها دماراً شاملاً، كما تم تهجير المواطنين الآمنين والشعارات التي يرددها الجمهور، هي بمثابة رسائل، تنقل المضمون والمهدف من وراء ذلك، دون معرفة بالقواعد اللغوية، التي أقرها علماء اللغة، أما اللين يحرصون على كتابة الشعارات ضمن المقلات والتقارير يلتزمون التأسيس، لأن " اللغة المكتوبة في الغالب أكثر شكلية، وأكثر تنظيماً، كما تحكمها القواعد النحوية"^(١٦).

ومما ورد في شعارات الانتفاضة، وبشكل عفوي يتفق مع ما أشار إليه النحاة مثل: ذريعة - ذرائع، قذيفة - قذائف، فصائل - فصائل ويعزز هذا مقولة ردها الحليل بن أحمد بأن "العرب نطق على سجيها وطباعها، وعزلت مواقع كلامها، وأقام في عقولها، وإن لم يُنقل ذلك عنها"^(١٧).

ومن هذا المنطلق نجد أن شرائح المجتمع الفلسطيني تردد هذه الشعارات التي تعكس الجانب النفسي، ومردود وجود الدافع وراء ذلك.

ورود صبيغي أفعال وأفاعيل بنسبة قليلة، مقارنة بالصيغ الأخرى، وذلك مثل:

يصبح : أصابع ← أسلوب : أساليب

أغلة : أنامل ← أسبوع : أسابيع

أرملة : أرامل ← إكليل : أكاليل

وقد تصدرت الهزمة بنية الكلمة، فضلاً عن تغيير لبعض الحركات.

-ندرة ورود صيغة فعال، وهو جمع لكل اسم رباعي مجرد، سواء ألحقت به علامة التانيث أو جرد منها، مثل: سلسلة - سلاسل، حجمة - حجام ومما تعود ندرة استعمال

بعض النماذج الجمعية لدى انسجامها مع طبيعة الحدث، وما يقتضيه المقام، الأمر الذي يترتب عليه ظهور صور أخرى، لصيغ جموع التكرار، ويبدو ذلك بوضوح من خلال عينة الدراسة، ويظهر أشهرها وروداً بالنظر إلى الجدولين التاليين: "أبب".

جدول (أ)

صيغة فُعِلَ	صيغة فُعِلَ	صيغة فُعِلَ	صيغة فُعِلَ	صيغة فُعِلَ
الجمع-المفرد-الوزن	الجمع-المفرد-الوزن	الجمع-المفرد-الوزن	الجمع-المفرد-الوزن	الجمع-المفرد-الوزن
أَسْرَى-أَسْرَ فَعِيل	شَهِدَ-شَهِدَ فَعِيل	جَزَرَ-جَزَرَ فَعِيل	أَمَّ-أَمَّ فَعِلَ	جَهِدَ-جَهِدَ فَعِلَ
جَرَحَ-جَرَحَ فَعِيل	عَظَّمَ-عَظَّمَ فَعِيل	سَفَنَ-سَفَنَ فَعِيل	بَوَّرَ-بَوَّرَ فَعِلَ	جَيَّبَ-جَيَّبَ فَعِلَ
قَتَلَ-قَتَلَ فَعِيل	عَلَّمَ-عَلَّمَ فاعِل	صَحَّفَ-صَحَّفَ فَعِيل	جَنَّتَ-جَنَّتَ فَعِلَ	حَدَدَ-حَدَدَ فَعِلَ
مَرَضَى-مَرَضَى فَعِيل	عَمِلَ-عَمِلَ فَعِيل	طَرَّقَ-طَرَّقَ فَعِيل	خَطَطَ-خَطَطَ فَعِلَ	حَقَّقَ-حَقَّقَ فَعِلَ
		مَدَّنَ-مَدَّنَ فَعِيل	قَرَأَ-قَرَأَ فَعِلَ	حَقَّقَ-حَقَّقَ فَعِلَ
			قَوَّى-قَوَّى فَعِلَ	سَهَّلَ-سَهَّلَ فَعِلَ
				شَجَّنَ-شَجَّنَ فَعِلَ
				شَرَطَ-شَرَطَ فَعِلَ
				صَقَّرَ-صَقَّرَ فَعِلَ
				قَيَّدَ-قَيَّدَ فَعِلَ
٢٩=٤	٤	٥	٦	١٠

جدول (ب)

صیفة فُعَال	صیفة أفعلاء	صیفة فُعَال	الجموع
الجمع - المفرد - الوزن	الجمع - المفرد - الوزن	الجمع - المفرد - وزن المفرد	
تلال: تل - فُعَل	أشداء: شديد - فَعِل	حُجاج - حَاج - فاعل	
جبال: جبل - فَعَل	أعزاء: عزیز - فَعِل	ضباط - ضابط - فاعل	
خيام: خيمة - فَعَله	أقرباء: قريب - فَعِل	طلاب - طالب - فاعل	
لجان: لجنة - فَعَله	أولياء: ولي - فَعِل	كتاب - كاتب - فاعل	
٤	٤	٤	١٢

— يلاحظ من الجدولين السابقين (أ، ب) أشهر صيغ جموع الكثرة الواردة، في عينة الدراسة، ضمن الأسلوب الخطابي لانتفاضة الأقصى، وقد نسقت وفقاً لكثرة ورودها، وتمثل فيما يأتي:

فُعُول - فُعَل - فُعُل - فُعَاء - فُعَلَى - فُعَال - أفعلاء - فَعَال

— يلاحظ ظاهرة التعددية في الصيغ والأوزان لهذا الجمع، وقد يكون مرد "كثرة الجمع في العربية" على اختلاف اللهجات ولا سيما جموع التكسير^(١٨) وعلة هذه الظاهرة تعود إلى لهجات قبائل متعددة في الجزيرة العربية، فكان لتمازجها أثر فيما تردده من صيغ، نتيجة لتأثر بعضها ببعض، الأمر الذي ترتب عليه أن تبرز "ظواهر لغوية جديدة لم تكن موجودة في هذه اللهجة أو تلك"^(١٩) وبعد ذلك ظهر دور اللغويين النشط في جمع أصول اللغة من أفواه العرب الخلفاء، وأصبح لديهم القدرة على استيعاب كل ما جمع، وتنسيقه وتصنيفه وفقاً لمعايير لغوية، بما ينسجم والقياس، ولكن ليس بمقدورهم أن يتجاهلوا ما عرج عنه، "لأنهم لا يستطيعون أن يأخذوا بعضه، ويتركوا الآخر، ما دام فصيحاً"^(٢٠) ولظاهرة التعددية فوائد، فإحياناً تسعف الشعراء، لأنهم يأخذون منها ما يناسب أوزان الشعر وقوافيه^(٢١) وذلك كقول الشاعر^(٢٢):

فَقَا نَبِكَ مِنْ ذِكْرِي حَيْبٍ وَعِرْفَانٍ وَرَبِيعٌ غَفَتِ آثَارُهُ مِنْهُ أَوْزَانُ

أزمان: مفردهما - زَمَنٌ - لقليل الوقت، وكثير، ويجمع على :

أزمان - أزمانة - أَرْزَمَن .

أفعال - أفعلة - أَفْعَل .

وكذلك قول الشاعر^(٢٣):

نَحْجُ الرِّبِيعَ مَحَاسِنًا أَلْفَحْنَهَا غُرَّ السَّحَابِ

السحاب: جمع، المفرد : سحابة، والجمع سحاب أو سُحُب .

لقد اختار الشاعر من هذه الجموع ما يناسب، ويلتزم وزن الشعر، وقافية القصيدة، ففي المثال الأول اختار أزمان، والثاني اختار السحاب .
- وجود مفرد لكل جمع يشترك معه في الجذر، مع تغير يطرأ على بنية اللفظة المفردة، إما بالزيادة أو بالنقصان مثل:

بُؤْرَة —————> بُؤْر، فالمشاركة هنا جنرياً، فضلاً عما طال اللفظة المفردة من حذف، فقد حذفت علامة التانيث، في حين حركت نبرة صيغة الجمع بالفتح فأصبحت : فُعْل .
وكذلك الأمر في جزيرة وجميها —————> جُزُر : فقد حذفت علامة التانيث من المفرد، مسح تغير حركات صيغ الجمع، فضم الفاء والعين، لتصبح الصيغة : فُعْل . ومن الملاحظ أنه برزت ظاهرة الزيادة والنقصان على بنية الكلمة عند الجمع مثل : بؤرة - بُؤْر، جزيرة - جُزُر، شهيد - شهداء، قريب - أقرباء، أسير - أسرى، حدث حذف وزيادة .
طالب - طلاب - جبل - جبال، حدث زيادة.

الخور الثاني : صيغة جمع المؤنث السالم

يمثل هذا الجمع غطاءً من أنماط جموع العربية، وقد برزت ظاهرة تعددية الآراء في تعريفه، فسيبويه يرى أنه "الجمع السالم للمؤنث"^(٢٤) وذهب آخرون إلى أنه "ما جمع بالفاء والتاء" في حين جمع ابن يعيش النظامين في تعريفه، فقال: "وأما للمؤنث فجمعه السالم بالألف والتاء، نحو الهندات، والمسلمات، وما أُلحق بالمؤنث مما لا يعقل نحو جبال راسيات"^(٢٥).

وبقراءة متأنية لآراء النحاة، يتبين أن مصطلح جمع المؤنث السالم، هو الشائع، علماً بأنه يقع في إطار هذا الجمع، الاسم المؤنث والمذكر، والجامد والمشتق، وغير العاقل، وألفاظ أخرى لها خصائص ذاتية، ويبدو أنه من باب التغليب أطلق عليه جمع المؤنث السالم، وقد ترتب على هذا التوسع والعموم في الاستعمال، ارتفاع نسبة شيوع هذا الجمع مقارنة بنظيره جمع المذكر السالم، الذي يخضع لقيود تحد من شيوعه بكثرة، ونظراً لكون هذا الجمع أوسع مجالاً من نظيره جمع المذكر السالم، فكان أكثر دوراناً على الألسنة.

وإن اتساع دائرة نظام هذا الجمع، تستند على قبول زيادة الألف والتاء كلاحقة صرفية. وعلامة الإعراب ضم التاء في حالة الرفع، وكسرها في حائتي النصب والجرح، وقد يكون لهذا التوسع ما يبرره، إذ يراد طلباً للخفة، فالإعراب بالحركات أخف منه بالحروف. وقد تطرأ تغيرات صوتية على بنية اللفظة المفردة، تطال الاسم الصحيح والمقصور، والمنقوص والممدود، وهذا التغير يتعلق بظاهري الحذف والقلب، والحذف يتمثل في حذف التاء من بنية الكلمة المفردة الصحيحة، والمنقوصة مثل:

فاطمة-مكافحة-معالية- والجمع : فاطمات-مكافحات-معاليات. وتحذف علامة التانيث، وتُرَدُّ الألف إلى أصلها في مواضع مثل : قناة-غزاة، والجمع قنوات، غزوات لأن أصل الألف واو، وحذف هذه العلامة ما يبرره لدى النحاة، فاليرد يرى "أن حذف التاء من "مُسَلِّمة"، لأنها علم التانيث، والألف والتاء في "مسلمات" علم التانيث، ومحال أن يدخل تانيث على تانيث"^(٢٦) فالبقاء العلامتين يترتب عليه ثقل في النطق، فكان لحذف التاء فائدة، تمحذ إلى التخفيف، فضلاً عن اختصار دلالتها على التانيث فقط، في حين أن تاء جمع الإناث "تدل على الجمع والتانيث، فلما كان في الثانية زيادة معنى، كان تبقيتها، وحذف الأولى أولى"^(٢٨) ويرى بعض المحققين "أن التاء لم تحذف، بل اتخذت مكاناً في الكلمة المبينة للواحدة، مؤداة إطالة الحركة بالفتحة؛ للتفرقة العددية، أما التاء فيما دُلَّ على مفردة، فهي التاء فيما دُلَّ

على جماعة إناث ، وكلاهما الدلالة على التانيث ^(٢٩) ويعزز ذلك ما جاء في الكتاب ، فيما يستعمل بالناء المؤنثة . ودورها البارز في ظاهرة التانيث "تؤنث بها الجماعة ، نحو : مطلقات ، وتؤنث بها الواحدة . نحو هذه طلحة ، ورجة ، وبنت وأخت" ^(٣٠).

ومهما يكن من تعددية الآراء ، فالشائع في هذا النمط من الجموع هو ما انتهى بالف وتاء زائدتين ، وقد انبثق من هذه الظاهرة محور صرفي صوتي يمثل في :

ظاهرة القلب :

وهذه الظاهرة تنال الاسم المقصور والمدود ، فمن علامات التانيث، الألف المقصورة، وقد غمزت عن غيرها بالاتصاف مع بنية الكلمة ، ولا تنفصل عنها ، ويعزز ذلك بقاؤها عند الجمع ، فضلاً عن قلبها إلى أقرب صورة لها ، وهي الياء ، ومن أمثلة ذلك :

سعدى	سعديات.
ذكرى	ذكريات.
متندى	متنديات.
مستشفى	مستشفيات.

وأما ما يطول الاسم الممدود عند الجمع ، قلب الهزرة إلى واو ، إن كانت للتانيث مثل :

صحراء	صحروات ،	حصناء	حصناوات.
-------	----------	-------	----------

ومن الملاحظ أنه عند جمع المفردات المنتهية بإحدى علامات التانيث، قد انقضت طبيعة بنيتها الإبقاء على بعض العلامات، وحذف بعضها، ثم زيادة الألف والناء على اللفظة المفردة، ويبرر النحاة بأن الناء قد تركت استقلالاً، لالتقاء المتماثلين في كلمة واحدة، هما تاء المفردة، وتاء الجمع. أما العلامتان الأخريان، الألف المقصورة، والممدودة فهما "ليسا من جنس الناء، التي هي علامة جمع التانيث، فلهذا أثبتا" ^(٣١) وقد أجري عليهما التغيرات الصوتية الصربية المتعلقة بظاهرة القلب.

ويبدو بوضوح أن الالاصقة الصربية، قد انتظمت وتآلفت مع أصل الكلمة، ونتج عن ذلك الجمع بالألف والناء، وأدت دورها الوظيفي في الدلالة على الجمع، والتانيث، فضلاً عن الدلالة العددية. فقد تدل هذه الصيغة على القليل والكثير؛ لذلك "قد يجمعون بالناء وهم يسريدون الكثير" ^(٣٢) ولكن قد يكون هناك مؤشر سياقي، يُزيل الدلالة على القلة، ويخرج الصيغة من دائرة جمع القلة إلى جمع الكثرة، كما جاء في قول حسان بن ثابت: ^(٣٣)

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُ يُلَمِّنُ فِي الصُّحَى
وَأَسْيَأُنَا يَقَطُرُنْ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

فالجفونات تسدل على الجمع والتأنيث، والعدد القليل، والمقام السياقي يستدعي أن يفخسر الشاعر بما هو معروف بكثرة، فضلاً عن اقترانها بال الصريف، التي تفيد الاستراق، مما يعزز دلالتها على الكثرة .

وبدراسة متأنية لصيغة جمع الإناث، يتبين أنها مكونة من وحدات صرفية هي: الحركة الطويلة والفتحة، وهي التي تشير إلى العدد، أما التاء، فهي دالة التأنيث، وإن انفصال اللاحقة الصرفية يفقد الكلمة دورها الوظيفي، إذ يزول معنى الجمع والتأنيث بزوال الألف والتاء، وقد اتسمت تاء جمع الإناث بسمية تميزه عن لاصقة المثنى، وجمع المذكر السالم، لأن نونها تزول عند الإضافة، في حين تحتفظ بنية الكلمة بالتاء في هذا النمط من الجمع، فالألف والتاء "زيدتا معاً، كيانً النسب، وليست كالألف والنون في التثنية، ولا كالواو والنون في الجمع" (٣٤).

وفيما يلي جداول توضيحية تبين الأسماء، التي تقبل اللاحقة الصرفية المتمثلة في الألف والتاء: والجدول "أ+ب+ج" توضح ذلك .

جدول (أ) يمثل الأسماء المختومة بعلامة تقنيث للثنائي العائقة وأوصافها، وغير العائقة

ألفاظ جمع المؤنث السالم	اللفظة المفردة	ألفاظ جمع المؤنث السالم	اللفظة المفردة	ألفاظ جمع المؤنث السالم	اللفظة المفردة
استقلالات	استقالة	صابرات	صابرة	مسعونات	مسعونه
إصابات	إصابة	طائرات	طائرة	معلومات	معلومة
آليات	آلية	عوبات	عُوبة	مفاجآت	مفاجأة
آيات	آية	عقوبات	عقوبة	مفاوضات	مفاوضة
بطاقات	بطاقة	علاقات	علاقة	مقابلات	مقابلة
توصيات	توصيه	عمليات	عملية	مكافحات	مكافحة
جامعات	جامعة	قوات	قوة	مناضلات	مناضلة
جرافات	جرافة	قيادات	قيادة	مواجهات	مواجهة
جنان	جنة	مباحثات	مباحثة	هويات	هوية
حالات	حالة	محجرات	محجرة		
دبابات	دبابة	محافظات	محافظه		
دقيقات	دقيقة	مزرعات	مزرعة		
راجحات	راجحة	مساحات	مساحة		

رايات	راية	مساعداً	مساعدة		
زجاجات	زجاجة	مستعمرات	مستعمرة		
زنانة	زنانة				
١٦		١٥		٩	الجموع ٤٠

جدول (ب) جمع المؤنث السالم، للمشتقات، والمصادر لأفعال تجاوزت ثلاثة أحرف

صفة الجمع	اللفظة المفردة	صفة الجمع	اللفظة المفردة	صفة الجمع	اللفظة المفردة
تعزيزات	تعزير	اجراءات	إجراء	استفزازات	استفزاز
تقديرات	تقدير	احتمالات	احتمال	اعتصامات	اعتصام
توقيعات	توقيع	ادعاءات	ادعاء	اعتقالات	اعتقال
تيسيرات	تيسر	قرارات	قرار	اغتيالات	اغتيال
اجتماعات	اجتماع	استخبارات	استخبار	اقتراحات	اقتراح
				قرارات	قرار
				لقاءات	لقاء
				انتقادات	انتقاد
					١٨

جدول (ج) يمثل جمع منكر غير عاقل (بألف وتاء)

صفة الجمع	اللفظة المفردة
حيوانات	حيوان
رشاشات	رشاش
سرادقات	سرادق
اسعافات	إسعاف
غازات	غاز
مؤتمرات	مؤتمر
مستشفيات	مستشفى
مطارات	مطار
مقالات	مقال
ملفات	ملف
	١٠

— يتبين من خلال الجداول السابقة (أ+ب+ج) أن الجمع بالألف والتاء يطرّد في أعلام الإناث، وما سخم بعلامة تأنيث مثل : آية، مناضلة، جامعة، دهاية، وقد احتل هذا النوع المركز الأول من مجموع العينة .

— أن المصدر من غير الفعل الثلاثي، قد جاء في المرتبة الثانية، لأنه يجمع بين خصائص الأسماء والأفعال، فيأخذ من الأسماء التنوين والتعريف، والإستناد، ومن الأفعال، الدلالة على الحدث، فضلاً عن اشتماله على حروف فعله، كالجذر الأساسي مثل: الاعتقالات ____ وفعله: اعتقل—عَقَلَ ____ الاغتيلات ____ اغتال غَيَّلَ ____ الاقتراحات ____ اقتراح قَرَحَ، فضلاً عن اشتماله على أحرف الزيادة .

— أن المذكر غُيِّرَ العاقل، جاء في المرتبة الثالثة مثل :

رشاشات ————— رشاش

مستشفيات ————— مستشفى

مطارات ————— مطار

وبذلك يمكن تفسير ارتفاع نسبة هذا الجمع مقارنة بنظيره جمع المذكر السالم، فالوسع في استعماله على النحو الوارد في الجداول السابقة، يعزز ارتفاع النسبة، فضلاً عن إمكان جمعه في مواضع أخرى، كما هو الحال في مصغر غير العاقل مثل: ذُرَيْهم وجمعها ذُرَيْهَما، وكذلك ما صَدَرَ بكلمة ابن، أو ذي بما لا يعقل مثل:

ابن آوى ————— بنات آوى.

ذو القعدة ————— ذوات القعدة.

ويسدو أن الأحداث تلقي بظلالها على اعتماد واختيار ألفاظ ذات دلالات، تنسجم مع الواقع، الذي تعيش فيه شرائح المجتمع الفلسطيني، الأمر الذي أدى إلى جمع المصادر بنسبة لا يستهان بها؛ لأنها تشير إلى الحدث والكثرة، وهذا ينسجم مع مقتضى الحال، وارتفعت نسبته مقارنة بغيره من الأسماء التي تقبل اللاحقة الجمعية، ولم تردّد على الألسنة أثناء الانفاضة؛ لأنها ألفاظ لا تلائم الحدث، والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية.

اخور الثالث: صيغة جمع المذكر السالم

إن صيغة هذا الجمع، لما جنود في كتب التراث، تستند على قضية الأصالة والفرعية، واللفظة المفردة هي الأصل. وقد أشار إلى ذلك سيويه بقوله "واعلم أن الواحد أشد تمكناً من الجمع" وهذه الصيغة خصائص صوتية صرفية، إذ تلحق بنية اللفظة المفردة زيادة تتمثل في "واو" مضموم ما قبلها في الرفع، وفي الجر والنصب ياء مكسور ما قبلها، ونونها مفتوحة" (٣٦).

ويبدو أن ظاهرة الجمع السالم مأثورة لدى علماء العربية، بهدف الاختصار، والبعد عن التكرار، فقد عرفه بعض النحاة بأنه "صيغة مبنية للدلالة على العدد الزائد على اثنين، والأصل فيه أيضاً العطف، كالتثنية؛ إلا أنهم لما عدلوا عن التكرار في النية طلباً للاختصار، كان ذلك في الجمع أولى" (٣٧).

وذهب جمع آخر إلى أن الجمع جاء من أصل الصيغة أي "ضم الشيء إلى أكثر منه، فالتثنية والجمع شريكان من جهة الضم وإنما يفرقان في المقدار والكمية" (٣٨) "وربما قالوا جمع على هجاءين؛ لأنه يكون مرة بالواو والتون، ومرة بالياء والتون" (٣٩) فالجمع السالم في هذا المجال، هو ما دلّ على أكثر من اثنين بزيادة لاحقة صرفية، تتمثل في الواو والتون، في حالة الرفع، والياء والتون في حالي النصب والجر، ومفرد هذا الجمع لا يتغير، وقد حده القدماء بجمع المذكر السالم، وسمي بهذا الاسم؛ لأن مفردة سلم من التصير والتبديل، وأطلق عليه "جمع السلامة للمذكر، والجمع على حد المثنى؛ لأن كلاّ منهما يعرب بحرف علة بعده نون تسقط للإحالة" (٤٠).

ويستحي هذا الجمع إلى الصيغ التي تخضع لضوابط قياسيه، أقرها علماء العربية، وحصرت في العلم العاقل، وصفته، وقد عللوا ذلك بأن العاقل مُفضّل على سائر الكائنات الحية (بكرم الله تعالى لهم، وتفضيله إياهم) (٤١) مصداقاً لقوله تعالى: "وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَخَلَقْنَاهُمْ فِي السَّيْرِ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلاً" الإسراء/ ٧٠.

والصياغة هنا تركز على ظاهرة الإلصاق بجذر الكلمة. حيث تندمج فيها الوحدات الصرفية، مع المحافظة على بناء اللفظة المفردة. ويطلق على اللاحقة "SAFFIXE"، وهذه الظاهرة تنسجم مع أحدث نظرية لغوية. هي نظرية النحو التحويلي.

وهذا يكشف عن العلاقة القائمة بين أصول النظرية النحوية التي جذرها علماء العربية الأوائل، وبين النظريات اللغوية الحديثة، ومن المعلوم أن لاحقة هذا الجمع تقع في إطار الوحدات الصرفية المقيدة، التي تلحق الوحدة الحرة، وتتألف تلك الوحدات فيما بينها داخل بنية الكلمة الواحدة، وتؤدي دورها الوظيفي، إذ تمنحها قيمة تحديدية، مثل:

العدد الرقمي ← الكم العددي

الوظيفة النحوية ← الرفع النصب، الجر
الوظيفة الدلالية ← الدلالة على الجمع، أي ما يدل على المفرد
أصبح يدل على الجمع، ومن أمثلة ذلك ← مسوطن ← مسوطنون .
نماذج أخرى: هاجم المسوطنون مزارعنا .
شاهدتُ المسوطنين فوق التلال.
مررتُ بالمغتصين في الخندق.

ومن الملاحظ أن لكل وحدة مكاناً وموقعاً تخضع لقواعد أقرها علماء العربية، وقد لحق اللفظة المفردة الواو المضموم ما قبلها في حالة الرفع، والياء المكسور ما قبلها في حالتي النصب والجر، وأما النون فقد حركت بالفتح كفارقه بينها وبين نون النفي الحركة بالكسر، والحروف التي تلحق الكلمة المفردة، تمنحها خصائص جديدة لم تحظ بها من قبل، ويعزز ذلك أنه ما زاد على المعنى يقابله زيادة في المعنى، بالنظر إلى اللفظة المفردة فضلاً عن تغيير العلامة الإعرابية من الأصلية إلى الفرعية، أو من الحركة إلى الحرف مثل: متاضل
متاضلون أو متاضلين، ولم تكن هذه الزيادة عبثاً، أو لغرض لفظي، بل هي وسيلة من وسائل الإنشاء اللغوي .

وقد تطرأ تغييرات على بنية الكلمة المفردة، إذا وقعت في إطار الأسماء المنقوصة، أو المقصورة، هذه التغييرات تتمثل في ظاهرة حذف الياء من بنية الكلمة، وتزويد الكلمة بالواو والنون، في حالة الرفع، وضم ما قبل الواو، كما تزود بالياء والنون في حالتي النصب والجر، وكسر ما قبل الياء، ومن أمثلة ذلك:

الداعي ← الداعون إلى السلام مخلفون .

← صوت الداعين إلى السلام مرتفع.

← شاهدت الداعين إلى السلام.

ويعمل الصرفيون بأن "سبب الحذف التقاء الساكنين" ^(١٢) فقد التقت الياء الساكنة الأولى مع الواو الساكنة أو الياء في الكلمة الواحدة، الأمر الذي استدعى، حذف ياء الاسم المنقوص في كلمة "الداعي" إذ لا وظيفة لها في الصيغة الجديدة، أما الاسم المقصور فحذف منه الألف، وتبقى الفتحة للدلالة عليها مثل: الأعلى ← الأغْلَوْنَ وكقولہ تعالیٰ:
"وَلَا تَهْنُوا وَلَا تَحْزَنُوا وَأَنْتُمْ الْأَغْلَوْنَ" آل عمران / ١٣٩ .

جدول (١) يمثل صيغة جمع المذكر السالم، ضمن شعارات انتفاضة الأقصى .

صيغة جمع المذكر السالم	اللفظة المفردة	اللاحقة الصرفية	ملاحظات
كفوا أصواتكم أيها المتآمرون	متآمر	الواو والنون للرفع	مشتق على صيغة اسم فاعل من الثلاثي، مع سلامة اللفظة المفردة
المراسلون الأجانب في المعركة	مراسل	الواو والنون للرفع	مشتق، اسم فاعل من غير الثلاثي، مع سلامة اللفظة المفردة
ممثلو الشعب في المقدمة	ممثل	الواو والنون حذف النون للإضافة	مشتق، اسم فاعل من غير الثلاثي، مع سلامة اللفظة المفردة
نشاهد المستوطنين في الأراضي المحتلة	مستوطن	الياء والنون للنصب	مشتق، اسم فاعل من غير الثلاثي، مع سلامة اللفظة المفردة
تدهم قوات الاحتلال المواطنين الآمنين	مواطن - آمن	الياء والنون للنصب	مشتق، اسم فاعل من غير الثلاثي، مع سلامة اللفظة المفردة
اعتقالات للقيادين	قيادي	الياء والنون للجر	منسوب بالياء إلى القيادة
عودة للاجئين	لاجئ	الياء والنون للجر	اسم فاعل من الثلاثي
المطالبة بمراقبين دوليين	مراقب - دولي	الياء والنون للجر	اسم فاعل من غير الثلاثي
لقاء الفلسطينيين والإسرائيليين	فلسطيني - إسرائيلي	الياء والنون للجر	منسوب بالياء إلى فلسطين منسوب بالياء إلى إسرائيل
الجموع	١٢		

يلحظ من الجدول السابق ما يأتي :

- المحافظة على اللفظة المفردة، وهي تمثل الوحدة الحرة.

- انخفاض نسبة هذا النمط من المجموع، مقارنة بالمجموع الأخرى، ويعمل النحاة ذلك، بأن صياغته تخضع لشروط أو تنقيد ما، وتتمثل في جمع العلم العاقل، وأوصافه، وأشار إلى ذلك النحاة بقولهم؛ إنما يجمع هذا الجمع (ما كان مذكراً علماً لمن يعقل، أو لصفات من يعقل، وذلك نحو الزيدون والمسلمون).^{٤٣}.

— تآلف الوحدة الحرة مع الوحدة المقيدة ؛ لأداء الدور الوظيفي والفرق بينهما يتمثل في أن "الوحدات الصرفية الحرة يمكن أن توجد مستقلة أي منفصلة، على عكس الوحدات الصرفية المقيدة التي لا توجد إلا مرتبطة أي متصلة" ^{٤٤} مثل: كلمة مسلم، فهي حرة، ومسلمة، ومواطن أما المقيدة فهي الألف والتاء في مسلمات، والواو والنون في مواطنون.

— انسجام هذه النماذج مع ما أقره علماء العربية، في قبولها اللاحقة الصرفية، وهي الواو والنون، أو الياء والنون.

— تكرار نموذج من ألفاظ الجموع، أثناء انتفاضة الأقصى، مما يدل على أنّ الأحداث ترخي بظلالها على اختيار الألفاظ الملائمة للحدث، ولتضال الشعب الفلسطيني، وما لحق به من أضرار على جميع المستويات، السياسية، الاقتصادية، والاجتماعية، والألفاظ تنسجم مع هذا الواقع منها: مجرورات-طائرات-دبابات-رشاشات-دليات-مسيرات-مساعادت-إغاثات، ولكن لم يخرج عن القواعد التي أقرها علماء اللغة .

٣- ملحقات جمع المذكر السالم

وقد وردت ألفاظ لم تسوّف شروط جمع المذكر السالم، الأمر الذي حدا بالنحاة إلى حملها على الجمع السالم، وهي تقع في إطار السماع، ومزودة بواو ونون في حالة الرفع، وبياء ونون في حالتي النصب والجرح، وقد ذكر العلماء أشهرها، وتتمثل في "أسماء جموع، وهي: أولو، وعالمون، وعشرون، وبابه، وجموع تصحيح لم تسوّف الشروط، كالعلمون، وراولون وما سُمي به من هذا الجمع وما ألحق به، كعلميون، وزيلون" ^{٤٥}.

وجاء في شرح المفصل أن "من العرب من يجعل إعراب ما يجمع بالواو والنون في السنون، وذلك إما يكون فيما يجمع بالواو والنون عوضاً من نقص لحقه، نحو قولك: سنون، وقلون، وثيون" ^{٤٦}.

وما ورد من ملحقات جمع المذكر السالم ضمن خطاب انتفاضة الأقصى، يتمثل في

(١) — ألفاظ العقود، وتقع من عشرين إلى تسعين مثل:

— يحضل الشعب الفلسطيني بمرور سبعة وثلاثين عاماً على الانطلاقة.

— مرّ أربع وخمسون عاماً على نكبة فلسطين .

وهذه الألفاظ تصلح للماثل وغيره، وانسجاماً مع ظاهرة التغليب

"غلب جانب من يعقل على ما لا يعقل، كما يغلب جانب المذكر على المؤنث" ^{٤٧}.

(٢) - الاسم الثنائي مثل: سفة .

ويقع هذا النموذج في إطار ملحقات جمع المذكر السالم، فرفع وعلامة الرفع الواو وتنصب ونجر وعلامة النصب والجر الياء مثل:

- مرَّ على الشعب الفلسطيني سنون قاسية، وإن سني الحرب قاسية، ويعلّل بعض النحاة الجمع بالواو والنون، نتيجة لحذف اللام. فقد جاء في كتاب أسرار العربية أنهم "جمعوه بالواو والنون تمويضاً من حذف اللام، وتخصيصاً له بشئ، في التام"^{٤٨} وقد يكون للفظة المفردة أكثر من جمع، لذلك نجد كلمة سنة. نجمع على سنوات، ومن الخلق أن الواو أصل في الكلمة، وعند الجمع ترد إلى مفرداتها، وتلحقها اللواحق الملائمة، وإن انحسار هذه الملحقات، ونُدرة ورودها ضمن شعارات الانقضاة، يعود إلى الحاجة الملحة إلى استعمالها، فبردها الجمهور كلما دعت الضرورة، فتردد في إحياء ذكرى الانقضاة، والتذكير بعام النكبة، وأعداد القتلى والجرحى والأسرى، وهدم المنازل. وتدمير مخارط الحداثة مثل: دمرت طائرات المعدي ثلاثاً وثلاثين محرطة .

جموع أخرى:

(١) اسم للجمع:

وقد حده علماء العربية بقوهم "هذا باب ما هو اسم يقع على الجميع، لم يكسر عليه واحده، ولكنه بمردة قوم، وذود. إلا أن لفظه من لفظ واحده، وذلك قولك: ركب وسفر"^{٤٩}.

وذهب آخرون إلى أنه "اسم مفرد واقع على الجمع بمردة قوم ونفر إلا أن قوماً ونفراً من غير لفظ الواحد، لأن الواحد منها رجل، وليس من لفظ قوم ونفر، فأما ركب وركب، سافر وسفر وجميع هذا الباب من لفظ المفرد وتركيبه"^{٥٠} إذ لا يلحقه اللواحق، وذلك لأن ركب (ليست بجمع في الحقيقة، بل هو اسم جملة"^{٥١} ومن خلال هذه الآراء يتبين أن اسم الجمع لا يقع في إطار أوزان جوع التكسير وذلك نظراً لبنائه "من صيغة صوتية مغايرة لما ألفناه من الصيغ السابقة، مثل: وفد-ركب-صحب"^{٥٢} وكذلك يتبين أن اسم الجمع ينقسم إلى قسمين:

(١) قسم له مفرد من لفظه. مثل: ركب جمع ركب، وصحب جمع صاحب .

(٧) وقسم لا واحد له من لفظه، ويقدر له مفرد من معناه، مثل: قوم، ومفردة رجل، ورهط ومفردة، إنسان .

وجيش مفردة، جندي، ونساء، والمفرد، امرأة .

وقد ورد أثناء انتفاضة الأقصى نماذج تقع في هذا الإطار منها كلمة: نساء، مثل: للنساء دور نشط في دعم الانتفاضة، والمفرد امرأة. جيش: يقتحم جيش الاحتلال منازل المواطنين، والمفرد جندي .

واستعماله موافق لما أشار إليه علماء العربية، ويبدو أن الإكثار من هذا النمط أو ندرته، يعود إلى الظروف، والأحداث التي تملّي على وسائل الإعلام، وشرائح المجتمع. أن تردد هذا النوع من الجموع .

وقد ورد بتثرة اسم الجمع الذي له مفرد من لفظه ومن أمثلة ذلك :
ولقد: زار مقر الرئيس الوفد المرافق للبعثة الدبلوماسية .
والمفرد: وافد، وجمعت وفد على وفود .

اسم الجنس الجمعي:

وهذا النمط من الأسماء، يحمل في ثناياه دلالات متروعة، فهو يتضمن معنى الجمع، وله دلالة على النوع والجنس، ولم يقع في إطار صيغ جمع التكسير، لأنه لا ينطبق عليه أي صورة ولكنه يكتسب دلالة (الكثرة، لأنّ استفادة الكثرة، ليست من اللفظ، إنما هي من مدلوله، إذا كان دالاً على الجنس والجنس يفيد الكثرة) ^{٥٣} وقد حذّه سيبويه بقوله هو ما (جاء واحد الجميع على بنائه، وفيه هاء التأنيث، كما قالوا: يتض ويهت، وجوز وجوزة) ^(٥٤) .

وينقسم هذا النمط إلى قسمين:

القسم الأول:

(١) يميز جمعه عن مفرده بزيادة لاحقه صرفية، كفارقله مثل:

تمر- قرّة-جوز-جوزة .

(٢) القسم الثاني: يميز بين مفرده وجمعه بواسطة لاحقه صرفية هي ياء النسب.

مثل: عرب ← عربي

يهود ← يهودي

وقد انقضت طبيعة الأحداث أن تتردد هذه الألفاظ بشكل عفوي ودون اللجوء إلى تصنيف أنماط الجموع، أو تحديد نوعها، وذلك بما ينسجم مع الواقع، ولم تختلف بنية الكلمة عما أشار إليه النحاة .

ويضبط هذا النوع بالعلامات الإعرابية الأصلية (وتجمع فيه الدلالة على معنى المفرد، والمثنى، والجمع والسبب في ذلك، لذهاب الأدلة معه على كينونه للمسمى أو ماهيته) ^(٥٥) ومن أمثلة ما ورد ضمن شعارات انتفاضة الأقصى:

أشجار النخيل ← نخلة
يهود ← يهودي
مزارع الدجاج ← دجاجة
أشجار النخيل ← نخلة
عرب ← عربي
البرتقال ← برتقالة

اسم الجنس الإفرادي:

هذا النوع من الألفاظ، يصدق على العينة القليلة وعلى الكثير منه، وهو (ليس دالاً على أكثر من اثنين، فإنه يصلح للقليل والكثير) ^(٥٦). وذلك مثل: ماء-لين-زيت-تراب. وقد سرودت ألفاظ تقع في هذا الإطار وتتعلق بالمواد الغذائية لإغالة متطوعي العدوان الإسرائيلي منها:

دقيق-زيت-أرز-سكر-زمن-طول-عسل-حليب .

يحمل عينة الدراسة، لصيغ جموع العربية، موزعة وفقاً لنوع جمعها

جمع القلة	جمع الكثرة	جمع المذكر عامة	جمع المذكر الخاص	اسم الجمع	اسم الجنس الجمعي	اسم الجنس الإفرادي	الجموع
٢٩	٨٠	٦٨	١٢	٣	٦	٨	٢٠٦

* العينة بلغت مائتين وستة نماذج

نتائج البحث

وقد توصل البحث إلى النتائج التالية:

- الكشف عن تعدد الجموع للمفرد الواحد لأن في ذلك إثراء معرّي، ومتّسع للتخلص من المآزق، التي تعترض الشعراء أثناء نظم القصائد، فضلاً عن اختيار ما يناسب المقام، الأمر الذي يشكل حافزاً لانتقاء ألفاظ منسجمة مع الحدث.
- بيان دور الزيادة على بنية الكلمة، فكلمة زدنا على المبنى يقابله زيادة في المعنى، سواء كانت الزيادة سابقة أو متوسطة أو لاحقة.
- الكشف عن دور السياق في تحويل الصيغة من جمع القلة إلى الكثرة أو العكس .
- اعتماد الحركات الإعرابية، والعدول عن الحروف في جمع التكسير، وجمع المؤنث السالم، واسم الجمع، واسم الجنس الجمعي والإفرادي، طلباً للخفة .
- عدم ارتباط جموع القلة والكثرة بالأعداد الرقمية، إذ برز دور السياق في تحديد ذلك، خلافاً للرأي، الذي حصر جمع القلة في الأعداد من ٣-١٠ وما بينهما، وفيما عدا ذلك اعتبر في إطار جمع الكثرة.
- تردد ألفاظ الجمع بشكل عفوي، دون اللجوء إلى تصنيف أغطائها؛ لأن طبيعة الأحداث ترخي بظلالها على شرائح المجتمع، في انتقاء واختيار الألفاظ، والشعارات المناسبة، التي تتأقلمها الجماهير الفاضلة، وتوافق ما يدور في الأذهان، إذ ما يراود عقولهم، يتحكم في سلوكهم وأفعالهم.
- أثير الألفاظ المختارة، أثناء انتفاضة الأقصى في توجيه مسار الجماهير، لمقارعة المحتل، فضلاً عن ظهور عمق الارتباط بين الجماهير، ومجال العمل السياسي.
- ابتكار ألفاظ وشعارات تتجم مع فصائل المقاومة، وترمز لكل فصل مثل: الجهاد-سرايا القدس، حماس-كتائب عز الدين القسام، فتح-كتائب الأقصى، الجبهة الشعبية-كتائب الشهيد أبو علي مصطفى ... إلخ.
- إبراز العراقل التي تقف أمام شرائح المجتمع الفلسطيني مثل: الحواجز، السواتر، القذائف، إطلاق الصواريخ، القنابل الغازية، والصوتية ... إلخ.
- الكشف عن حجم المعاناة، وأثرها على الجانب النفسي، الأمر الذي يدعو إلى رفض الواقع المرير.
- الكشف عن ظواهر نفسية، واجتماعية، وسياسية من خلال الشعارات الجمعية.

الهوامش

- ١-مدخل إلى علم اللغة، د.عمود فهمي حجازي، مكتبة نضرة الشرق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م: ص٥٩ .
- ٢-اللمع في العربية، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق حامد المؤمن، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م: ص٦٨ .
- وانظر: كتاب الكافية في النحو، للإمام جمال الدين أبي عمرو عثمان بن عمر المعروف بابن الحاجب النحوي، شرح الشيخ رضى الدين محمد بن الحسن الاسترأبادي النحوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٨٥م: ج٢ ص١٩٠ .
- ٣-كتاب أسرار العربية، للإمام أبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأتباري، تحقيق د.فخر صالح قداره، دار الجليل، بيروت، ط١، ١٩٩٥م: ص٧٦ .
- ٤-اللؤلؤة في علم العربية وشرحها، تأليف يوسف بن محمد السُّنَمَرِي، دراسة وتحقيق وتعليق د.أمين عبد الله سالم، دار الكتب، مصر، ط١، ١٩٩٢م: ص١١٠ .
- ٥-اللمع في العربية، لابن جني: ص٢٣٢، وانظر: مع الموامع ، شرح جمع الجوامع في علم العربية، للإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، دار المعرفة، بيروت-لبنان، د.ت: ج٢/ص١٧٤ .
- ٦-شرح ابن عقيل على ألفيه ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعادة بمصر. القاهرة، ط١٤٥، ١٩٦٥: ج٢/ص٤٥٢ .
- ٧-تقويم الفكر النحوي، د.علي أبو المكارم، دار الثقافة، بيروت-لبنان. "د.ت": ص١٧٢ .
- ٨-شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ج٢/ ص: ٤٥٢ .
- ٩-المصدر السابق: ج٢/ ص ٣٢٧
- ١٠-علم الصرف الصوقي، د. عبد القادر عبد الجليل. أزمدة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ١٩٩٨م: ص٣٨٩ .
- ١١-الكتاب، لسيريه، ج٣/ص ٦٣٢ .
- ١٢-المصدر السابق: ج٣/ص ٦١٠ .
- ١٣-المصدر السابق: ج٤/ص ٣٥٦ .
- ١٤-علم الصرف الصوقي، د. عبد القادر عبد الجليل: ص ٤٢٣ .

- ١٥- المرجع السابق: ص ٤٢٧ .
- ١٦- سلسلة ملخصات شوم، نظريات ومسائل في مقدمة في علم النفس، تأليف د. أرنوف. ويتينج، ترجمة د. عسادل عز الدين الأشول وآخرين، دار ماكجرو هيل للنشر، ج.م.ع، القاهرة، ١٩٧١م: ص ٢١٧ .
- ١٧- الإيضاح في علل النحو، لأبي القاسم الزجاجي، تحقيق د. مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط ٥، ١٩٨٦م: ص ٦٦ .
- ١٨- السطور اللغوي التاريخي، د. إبراهيم السامرائي دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط ٣، ١٩٨٣م .
- ١٩- فقه اللغة في الكتب العربية، د. عبده الراجحي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨م: ص ١٢٣ .
- ٢٠- أضواء على لغتا السمحة، الكتاب التاسع، كتاب العربي، سلسلة لصلية تصدرها مجلة العربي محمد خليفة التونسي، الكويت، ١٩٨٥م: ص ١٤٠ .
- ٢١- المرجع السابق، ص ١٤٠ .
- ٢٢- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تأليف الإمام أبي محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن هشام، الأنصاري، المصري، ومعه كتاب عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، وهو الشرح الكبير في ثلاثة شروح، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات المكتبة المصرية، صيدا-بيروت-د.ت. ج ٣/ص ٤٩ .
- ٢٣- المصدر السابق: ج ٢/ص ١٠٢ .
- ٢٤- الكتاب، لسميويه: ج ٣/ص ٥٧٨ .
- ٢٥- الإيضاح في علل النحو، لأبي القاسم الزجاجي: ص ١٢٢، وأنظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام الأنصاري، ج ١/ص ٦٨ .
- ٢٦- شرح المفصل. لموفق الدين بن يعيش النحوي، عالم الكتب، بيروت "د.ت." ج ٥/ص ٦ .
- ٢٧- المقضب، لأبي العباس محمد بن يزيد الميرد، تحقيق، محمد عبد الحائق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، "د.ت." ج ١/ص ٦ . وأنظر:
- كتاب أسرار العربية، لأبي البركات الأنباري: ص ٧٣، واللؤلؤة في علم العربية وشرحها، ليوسف بن محمد السرمري: ص ١٠٥ .

- ٢٨- كتاب أسرار العربية، لأي البركات الأنباري: ص ٧٣ .
- ٢٩- الثابت في اللغة العربية، د. إبراهيم إبراهيم بركات، دار الوفاء المنصورة ط ١، ١٩٨٨ م: ص ٦٥ .
- ٣٠- الكتاب، لسيويه: ج ٤/ ص ٢٣٦، ٢٣٧ .
- ٣١- اللؤلؤة في علم العربية وشرحها، يوسف بن محمد المرمري: ص ١٠٦ .
- ٣٢- الكتاب، لسيويه: ج ٣/ ص ٥٧٨ .
- ٣٣- المصدر السابق: ج ٣/ ص ٥٧٨ .
- ٣٤- اللمع في العربية، لأي عثمان بن جني: ص ٦٥ .
- ٣٥- الكتاب، لسيويه: ج ١/ ص ٢٢ .
- ٣٦- المصدر السابق، ج ١/ ص ١٨، وانظر: الإيضاح في علل النحو، لأي القاسم الزجاجي، ص ١٢١، ١٢٢ .
- ٣٧- كتاب أسرار العربية، لأي البركات الأنباري: ص ٦٤ .
- ٣٨- شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، ج ٥/ ص ٢، وانظر: شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، المسمى "منهج السالك إلى ألفية ابن مالك"، ومعه كتاب أوضح المسالك، لتحقيق منهج السالك، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١٩٧٠م، ج ١/ ص ٦٠ .
- ٣٩- حاشية (٣٨) من هذا البحث.
- ٤٠- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تأليف، محمد محي الدين عبد الحميد، ج ١/ ص ٦٠، وانظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ومعه شرح الشواهد للعيني، دار إحياء الكتب العربية، مصر، "د. ت." ج ١/ ص ٨٠ .
- ٤١- كتاب أسرار العربية، لأي البركات الأنباري: ص ٧٠ .
- ٤٢- شذا العرف في فن الصرف، للشيخ أحمد الحملوي، دار القلم، بيروت-لبنان، ط ٢، ١٩٥٣م: ص ٩٧ .
- ٤٣- شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، ج ٥/ ص ٣، والنظر: أوضح المالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام الأنصاري، ج ١/ ص ٥١، وانظر: مع الهوامع، شرح جمع الجوامع في علم العربية، للإمام جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، ج ١/ ص ٤٥ .

- ٤٤-مدخل إلى علم اللغة، د. محمود فهمي حجازي، ص ٥٩، وانظر: مقدمة للدراسة علم اللغة، د. حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م: ص ٩٠، ٩١ .
- ٤٥-أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام الأنصاري: ج ١/ص ٥٧، وانظر: قطر السندی وبل الصدی؛ لأبي محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري، ومعه كتاب، سيل الهدى، بتحقيق شرح قطر الندى، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية، صيدا-بيروت، ط ٢، ١٩٨٧م: ص ٤٩-٥٠ .
- ٤٦-شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، ج ٥/ص ١١ .
- ٤٧-كتاب أسرار العربية، لأبي البركات الأنباري: ص ٧١ .
- ٤٨-المصدر السابق: ص ٧٢ .
- ٤٩-الكتاب، لسيويه: ج ٣/ص ٦٢٤ .
- ٥٠-شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي؛ ج ٥/ص ٧٧، وانظر: شذا العرف في فن الصرف، ص ١١١ .
- ٥١-التطور النحوي للغة العربية، للمستشرق الألماني، برجشتراسر، أخرجه وصححه، وعلق عليه، د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٤م: ص ١١٠ .
- ٥٢-علم الصرف الصوتي، د. عبد القادر عبد الجليل: ص ٣٩٠ .
- ٥٣-شرح المفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، ج ٥/ص ٧١ .
- ٥٤-الكتاب، لسيويه: ج ٤/ص ٤٤ .
- ٥٥-علم الصرف الصوتي، د. عبد القادر عبد الجليل: ص ٣٩٠ .
- ٥٦-حاشية الصبان، ج ٤/ص ١٥٤، وانظر: شذا العرف في فن الصرف: ص ١١١ .

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- ١- أسرار العربية، للإمام أبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، تحقيق، د. فخر صالح قدارة، دار الجليل، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- ٢- أضواء على لغتنا السمحة، الكتاب التاسع، كتاب العربي، سلسلة فصلية، تصدرها مجلة العربي محمد خليفة التونسي، الكويت، ١٩٨٥م.
- ٣- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تأليف الإمام أبي محمد عبد المال جمال الدين بن يوسف بن هشام الأنصاري، المصري، ومعه كتاب عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، وهو الشرح الكبير في ثلاثة شروح، تأليف محي الدين عبد الحميد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، "د.ت".
- ٤- الإيضاح في علل النحو. لأبي القاسم الزجاجي، تحقيق د. مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط٥، ١٩٨٦م.
- ٥- التائيث في اللغة العربية، د. إبراهيم إبراهيم بركات، دار الوفاء، المتصورة، ط١، ١٩٨٨م.
- ٦- التطور اللغوي التاريخي، د. إبراهيم السامرائي، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط٣، ١٩٨٣م.
- ٧- التطور النحوي للغة العربية، للمستشرق الألماني، برجستراس، أخرجه وصححه وعلق عليه د. رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.
- ٨- تقويم الفكر النحوي، د. علي أبو المكارم، دار الثقافة، بيروت-لبنان، "د.ت".
- ٩- حاشية الصبان، على شرح الأشوني على ألفية ابن مالك، ومعه شرح الشواهد المعني، دار إحياء الكتب العربية، مصر، "د.ت".
- ١٠- سلسلة ملخصات شوم، نظريات وسائل في مقدمة في علم النفس، تأليف د. أرونوف ويتنيج، ترجمة د. عادل عز الدين الأشول وآخرين، دار ماكجروهيل للنشر، ج.م.ع، القاهرة، ١٩٧١م.
- ١١- شذا العرف في فن الصرف، للشيخ أحمد الحملوي، دار القلم، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٥٣م.

- ١٢- شرح الأشنوني على ألفية ابن مالك، المسمى "منهج السالك إلى ألفية ابن مالك"، ومعه كتاب أوضح المسالك، لتحقيق منهج السالك، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٧٠م.
- ١٣- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعادة بمصر، القاهرة، ط٤، ١٩٦٥م.
- ١٤- شرح الفصل، لموفق الدين بن يعيش النحوي، عالم الكتب، بيروت، "د.ت".
- ١٥- علم الصرف الصوني، د. عبد القادر عبد الجليل، أزمعة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ١٩٩٨م.
- ١٦- قطر السندى وبل الصدى، لأبي محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري، ومعه كتاب، سبيل الهدى، بتحقيق شرح قطر الندى، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.
- ١٧- فقه اللغة في الكتب العربية، د.عبد الرزاق، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.
- ١٨- الكافية في النحو، للإمام جمال الدين أبي عمرو عثمان بن عمر، المعروف بابن الحاجب، شرح الشيخ رضي الدين محمد بن الحسن الاسترأبدي النحوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٨٥م.
- ١٩- اللؤلؤة في علم العربية وشرحها، تأليف يوسف بن محمد السرموي، دراسة وتحقيق وتعليق، د.أمين عبد الله سالم، دار الكتب، مصر، ط١، ١٩٩٢م.
- ٢٠- اللمع في العربية، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق حامد المؤمن، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.
- ٢١- مدخل إلى علم اللغة، د.محمود فهمي حجازي، مكتبة فضاء الشرق، القاهرة، ١٩٩٥م.
- ٢٢- المقضب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبد الحائق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، "د.ت".
- ٢٣- مقدمة لدراسة علم اللغة، د.حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.
- ٢٤- معجم المواضع، شرح جمع الجوامع في علم العربية، للإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، دار المعرفة، بيروت-لبنان، "د.ت".

الإنسان في فكر بروتاجوراس



د . سهيل عبد المنعم (*)

المقدمة:

كان الإنسان ولا يزال محور اهتمام ودراسة لكثير من الباحثين والفلاسفة والمفكرين منذ القدم وحتى الآن. فكل التأملات الفلسفية تقودنا إلى ذلك المخلوق العجيب، الذي خلق الكون كله من أجله وجعله المولى سبحانه وتعالى في خدمته تعظيماً وتكريماً لوضع هذا الموجود في هذا الوجود.

ذلك المخلوق الذي يختلف عن كل الكائنات الحية لأنه أكثر شقاءً، وأعمقها ألماً، وأرهفها حساً. ولعلنا نذكر قصة ديوجينيس الذي رآه في أثينا ممسكاً بمصباح وهو يجوب المدينة ليلاً أو نهاراً حتى إذا ما مثل عما تبحث يا ديوجينيس في ضوء مصباحك أجاب أبحت عن الإنسان.

لذلك ومن هذا المنطلق أثرت أن يكون موضوع بحثي عن الإنسان خاصة عند بروتاجوراس أحد السوفسطائيين وأشهر تمثيلهم ذلك الفيلسوف الذي أطلق عليه فيلسوف التنوير اليوناني الذي اتضحت عنده الرعة الإنسانية التي ميزت جماعة السوفسطائيين أحسن تميز وذلك من خلال عبارته الشهيرة "الإنسان مقياس كل شيء" هذه العبارة التي تصدرت كل جوانب فلسفته المعرفية والأخلاقية والسياسية، ثم سأحاول أن أبين أثر هذه العبارة على من جاء بعده وأثرها في المفهوم المعاصر مبينة أيضاً كيف دخلت الفلسفة مع السوفسطائيين طوراً جديداً وكيف اهتم الفكر الفلسفي قبلهم اهتماماً كبيراً بالوجود الخارجي أولاً وآخرها. وكيف معهم وجه النظر إلى الإنسان بوصفه أجدر الكائنات بالدراسة وبوصفه إرادة فعالة تحاول أن تثبت ذاتها في هذا الوجود.

(*) مدرس بقسم الفلسفة - كلية البنات - جامعة عين شمس

فكان للسوفسطائيين الفضل في توجيه النظر إلى الإنسان وذلك قبل سقراط الذي قيل عنه أنه أول من أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض أي أنه هو الذي وجه النظر إلى الإنسان بعد أن كان كل البحث منصّباً على الطبيعة.

والحقيقة كما سأوضحها من خلال بحثي أن الرعة الإنسانية بدأت مع جماعة السوفسطائيين واتضحت بالأخص عند بروتاجوراس. وأنه رغم السليات الكثيرة التي وجهت إلى السوفسطائيين ورغم العداء الشديد الذي نسب لهم والتشويه الذي لاقوه خاصة من سقراط وأفلاطون وأرسطو إلا أنهم أصحاب حركة تنويرية حقيقية ظهرت من خلالها الثقافة اليونانية في بلاد اليونان.

بداية قبل أن نتناول مفهوم الإنسان في فكر "بروتاجوراس" سوف أتناول هذا المفهوم لغتاً واصطلاحاً.
أولاً مفهوم الإنسان في اللغة:

ان س — (الأنس) البشر والواحد (انس) بالكسر وسكون النون و(انس) بفتحيتين والجمع (أناس) قال الله تعالى "وأناس كثيرة" وكذا (الاناسية) ويقال للمرأة أيضاً (إنسان) ولا يقال إنسانة، أيضاً تصغير إنسان (اليسان) قال ابن عباس رضي الله عنه إنما سمي إنساناً لأنه عهد إليه فسي و(الناس) بالضم لغة في (الناس) وهي الأصل و(استأنس) بفلان و(تأنس) به بمعنى و(الأنيس الموائس) وكل ما يؤنس به وما بالدار (اليس) أي أحد و(النه) بالمد ابصره وأنس منه رشداً أيضاً علمه وأنس الصوت أيضاً سمعه^(١).

وفي لسان العرب يعني بالإنسان آدم، على نبينا وعليه الصلاة والسلام. وقوله عز وجل: وكان الإنسان أكثر شيء جدلاً، عني بالإنسان هنا الكافر، ويدل على ذلك قوله عز وجل: ويحاول الذين كفروا بالباطل ليدحضوا به الحق، هذا قول الزجاج، فإن قيل: وهل يجادل غير الإنسان؟ قيل: قد جادل إبليس وكل من يعقل من الملائكة، والجن تجادل، لكن الإنسان أكثر جدلاً، والجمع الناس، مذكر. وفي الترويل يا أيها الناس. وقد يؤنث على معنى القبيلة أو الطائفة^(٢).

(١) انظر/ الشيخ الإسلام محمد ابن أبي بكر بن عبد القادر القرقي/ مختلر الصحاح/ عن بترتيبه محمود خاطر بك / ص ٢٨ مطابع الأميرية سنة ١٩٣٧.

(٢) انظر ابن منظور/ لسان العرب / تحقيق عبد الله علي الكبير / ص ٢١٤ / دار المعرف.

ثانياً مفهوم الإيمان في الاصطلاح:

قيل الإنسان الأعلى surhomme ـ superman:

هو عند جمهور الفلاسفة هو الحيوان الناطق، ولكن ليس إنساناً بأنه حيوان أو ناطق أو مائت أو أي شيء آخر، بل إنه مع حيوانيته ناطق (ابن سينا — نجاة) ويحتاج أن يكون جوهراً، ويكون له امتداد في ابعاض، تفرض منه طولاً وعرضاً وعمقاً وأن يكون مع ذلك ذا نفس، وأن تكون نفسه يحثى بها ويتحرك بالإرادة، فإذا التأم جميع هذا. حصل من جعلها ذات واحدة هي ذات الإنسان^(١) أما نشيئه فيعني به إنسان المستقبل وهو الغاية المرموقة من التطور. ويتميز الإنسان الأعلى بأنه خالق القيم.

إنسان كامل (Man perfect):

١- عند الجرجاني هو "الجامع لجميع العوائ: الإلهية والكونية، الكلية والجزئية" وهو عند التهانوي محمد صلى الله عليه وآله وسلم تأدياً لقامه الأعلى. وهو عند ابن عربي صورة دقيقة كاملة من الله، وهو لهذا خليفته على الأرض. ويرى عبد الرحمن بدوي أن فكرة الإنسان الكامل تناظر في الوجودية فكرة الأرواح لجعلها تحت مركز الصدارة في بيان مناقب الصوفي الكامل في التصوف الإسلامي^(٢).

هذا هو مفهوم الإنسان في اللغة والاصطلاح، أما مفهومه عند أكبر مثلي السفسطائية وأشهرهم يتضح ما يلي:

بروتاجوراس(٣)

(١) انظر / عبد المنعم الحفني / المعجم الفلسفي / ص ٣٢ / الدار الشامية سنة ١٩٩٠.

(٢) انظر / مراد وهبة / المعجم الفلسفي معجم المصطلحات الفلسفية ص ١١٠ / دار السباه للطباعة والنشر.

(٣) بروتاجوراس: ولد في أيديرا (٤٨٠ - ٤١٠) بعد من أشهر السفسطائيين ولول سفسطائي محترف، كان ينتقل من مدينة إلى مدينة في اليونان بغرض التدريس مقابل المال، وكان يأخذ على عاتقه مهمة تربية الشباب على فن السباسة وكان معروفاً في أثينا.

Encyclopedia of philosophy / P. 505, london and new york.

كان بروتاجوراس شخصية أسلمية في محاضرة أفلاطون بروتاجوراس. تنور فلسفته حول عبارته الشهيرة "الإيمان مقياس كل شيء" هذه العبارة التي تؤكد على النسبية الفردية لكل المعتقدات الحسية وكل الآراء. كان صديق ليركليس وعهد إليه بركليس ينتظر الديمقراطية اليونانية، وهو القائل فيما يخص الآلهة "لا أستطيع أن أعظم إن كانت الآلهة موجودين أو غير موجودين". واتهم لذلك بالإلحاد، وحكم عليه بالإعدام، ولكنه هرب وملك غرقاً أثناء فراره

أرسى بروتاجوراس، زعيم السوفسطائيين وإمامهم، قواعد الشك حينما قال عبارته المشهورة " الإنسان مقياس كل شيء" والمعنى الدقيق الذي تنطوي عليه هذه العبارة هو أنه لا يمكن الوصول إلى أية حقيقة ثابتة ومطلقة، سواء في مجال المعرفة أو الأخلاق أو أي شيء آخر،

Encyclopaedia, Britannica, volume, 18, P. 649, first published in 1768.

أيضا انظر د/ عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلسفة / ص ٢٨٤.

كتبه ونصوصه

لبروتاجوراس كتب كثيرة أهمها كتاب عن "الحقيقة" وهو الذي قال في افتتاحه: "الإنسان مقياس الأشياء جميعا" وبقيت بعض النصوص من كتابه عن "الآلهة" وله كتب أخرى ينكر اسماءها ديوجين لايرتيوس، ومنها الحجة الكبرى، وفي الحجج المتناقضة، وفي الوجود وهو الذي يزعمون أن أفلاطون اقتبس أول الجمهورية منه، وفي الرياضيات، وفي أصل البناء الاجتماعي، وفي الطمع، وفي الفضائل، وفي أخطاء البشر، وفي السكندر.

غير أن النصوص الباقية قليلة جدا، وليس أمامنا صورة وافية لآرائه إلا محاورات أفلاطون، ولذلك ينقسم المؤرخون في أمره قسمين: أحدهما يعتمد على النصوص اليسيرة الباقية ويقيم عليها فلسفته، والفريق الثاني يعتمد على محاورات أفلاطون، أن النصوص غير كافية وهذه هي ترجمة بعض النصوص عن كتاب فريمان.

١- [عن كتاب الحقيقة] أو "الحجج المنطقية" الإنسان مقياس الأشياء جميعا، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس وجود ما لا يوجد منها.

٢- [عن كتاب في الوجود] قال فرفوريوس لم يتبق من كتابات السابليين على أفلاطون إلا عبارات قليلة، ولو بقي منها أكثر من ذلك فقد يمكن أن تكشف عنده سرقات أكثر. مهما يكن من شيء. ففي الموضوع الذي كتبت لأقرأ فيه كتاب بروتاجوراس "في الوجود" رأيت أن الحجة التي يوصلها ضد أولئك الذين يجعلون الوجود واحدا هي العبارات المنطقية نفسها التي يستعملها أفلاطون تلك في لفظة أولان بينهما لفظة لفظة.

٣- [من كتاب بعنوان "اعطالك الكبير"] يحتاج للتعليم إلى الموهبة والممارسة. ويجب أن يبدأ التعليم من الصفر.

٤- [من كتاب في "الآلهة"] لا أستطيع أن أعلم إذا كانت الآلهة موجودة أو غير موجودة، ولا هلنتها ما هي، لأن أمورا كثيرة تحول بيني وبين هذه المعرفة: ضوضاء الموضوع، وقصر العمر.

فحين لا نستطيع تكوين نظرية كاملة من هذه النصوص أما اتهام فرفوريوس فيبدو أنه لا يستند إلى أساس، فقد كانت كتب بروتاجوراس متداولة في زمان أفلاطون، ولم يكن يستطيع أن يسرق منها دون أن يكتشف أمره، فضلا عن أن أفلاطون ليس الفيلسوف المصور الذي يعتمد في فلسفته على غيره.

وقد اعترف بعض بعضه ونقدها، ففي محاورات ثينيا توس ينكر افتتاح كتابه عن "الحقيقة" الإنسان مقياس الأشياء جميعا، ويحكي على لسان سقراط فتقاد هذه النظرية ويقول سقراط: في معجب بمذهبه القليل بأن ما يظهر هو حق بالنسبة لكل شخص يظهر أنه ذلك، ولكنني فتعجب لماذا لم يستعمل كتابه "في الحقيقة" عبارة أخرى أي أن الخنزير أو القرد أو أي حيوان آخر يمتاز بالإنسان مقياس الأشياء جميعا.

انظر د. أحمد فؤاد الأوقاي / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / ص ٢٦٣: ٢٦٥ دفر إحياء الكتب العربية

عيسى البهلي سنة ١٩٥٤.

إيجاباً: يتكون كل الحقائق نسبية جزئية متغيرة مرتبطة بزمان أصحابهم ومكانهم ومتغيرة بتغير ظروفهم وأحوالهم^(١).

هذا ما عبرت عنه جماعة السوفسطائيين تعبيراً قوياً من خلال نظرياتهم السياسية والأخلاقية والتربوية. وبما أن بروتاجوراس أشهر ممثليها فلقد أصبح الفرد معياراً للحقائق ومقياساً للقيم وبالتالي أصبحت الحقائق جزئية ونسبية متغيرة وليست مطلقة ثابتة^(٢).

« وهذا ما بدا واضحاً من خلال منحه الفلسفي ولبدأ باستعراض مذهبه وبيان أثر هذه العبارة على جوانب فلسفته.

نظرية المعرفة عند بروتاجوراس:

بدا بروتاجوراس من مذهب هرقليطي، ولكنه لم يقل بكل هذا المذهب كما هو في كل جزئياته، بل قال فقط بالفكرة الرئيسية السائدة فيه وهي أن الوجود دائم السيلا، فقال بروتاجوراس أن الطبيعة كلها في تغير دائماً وباستمرار ولا يمكن أن يطلق على شيء صفة معينة، بل الصفة المعينة الوحيدة للأشياء هي انتقالها من الضد إلى الضد لذلك فإن أحدها لا يمكن أن يفهم أو يوجد من دون أن يوجد الآخر والإحساس يتم حينئذ دائماً أبداً من الشئين المتضادين اللذين هما انفعال وفعل — فالإحساس إذن حين يدرك إنما يدرك هذا التضاد وهذا الطور المستمر^(٣).

ويكمل د/ عبد الرحمن بدوي هذه العبارة بأن الإحساس تبعاً لهذا متغير من وجهة نظره الخاصة وعلى طريقته، والصفات المختلفة هي من وضع الإنسان ولا يمكن أن يقال إن لها وجود حقيقياً في الخارج، وتبعاً لهذا فالمعرفة متصلة بالأفراد ومعتمدة عليهم، ومن هنا قال بروتاجوراس قولته المشهورة: الإنسان مقياس كل شيء، ما هو موجود بوصفه غير موجوداً، وما هو غير موجود بوصفه موجود^(٤).

إذن من هنا نجد أن الحقيقة من وجهة نظر بروتاجوراس ليس لها وجود خارج ذاتها أي ليس لها وجود موضوعي فالإنسان هو الذي يحدد وجودها حسب مقياسه الحس.

(١) انظر / د. عبد الرحمن بدوي / ربيع الفكر اليوناني / ص ١٧٥.

(٢) انظر / د. حسين علي / ما للفلسفة / ص ١٣٦ / مكتبة الأنجلو الحديثة سنة ١٩٩١.

(٣) د/ عبد الرحمن بدوي / ربيع الفكر اليوناني / ص ١٧٥.

(٤) انظر / المرجع السابق ص ١٧٦.

ولكن إذا تساؤلنا: ماذا يقصد بروتاجوراس من قوله الإنسان هنا؟ يقصد بها كل فرد على حده، وتبعاً لهذا تكون الحقيقة مختلفة باختلاف الأفراد الواحد عن الآخر؟ أم يقصد بالإنسان الإنسانية، وتبعاً لهذا يكون الإنسان مقياس الحقائق بمعنى أن الحقائق من وضع عقولنا نحن، وأن ليس لها وجود حقيقي في الخارج بمعنى الأشياء في ذاتها فهذا فوق نطاق العقل؟ الحقيقة أن بروتاجوراس يقصد بالإنسان هو الإنسان الفرد. ولا يقصد بالإنسان البشرية على الإطلاق. فهو يرى أن كل إنسان فرد هو مقياس ما هو حقيقي بالنسبة له، وليست هناك حقيقة سوى احساسات وانطباعات كل إنسان. وما يبدو صادقاً بالنسبة لك صادق بالنسبة لك^(١)، إذن جعل بروتاجوراس الإنسان هو المعيار في حكمه على كل شيء فجعل العقل الإنساني الحر هو الأوحيد في المعرفة وفي الأخلاق وفي السياسة. ومن ثم نادى بنوع من الفلسفة الآتية **Solipsism**^(٢) التي يجعل الذات المدركة هي كل شيء على نحو ما سوف يقول ذلك بركلي^(٣) حديثاً فكل ما يشعر به الفرد أو يعتقد أنه يكون صحيحاً بالنسبة له. فلم تعد الطبيعة كما كانت من قبل هي معيار الحقيقة والخير. وكان هدف بروتاجوراس من هذا تحقيق السيادة للإنسان المقسم بالمعارف على مقدرات وجوده. بحيث تكون القوانين والعادات الملائمة لطبيعة الإنسان هي المتحكمات في شئونه لا التقاليد والخرافات من أي نوع خاصة لو عرفنا أن كلمة الأشياء الواردة في شعاره كانت تشمل إلى جانب الأشياء الخارجية كل القيم أيضاً والتقاليد والقوانين على حد قول أرسطو.^(٤)

(١) انظر المرجع السابق ص ١٧٦.

(٢) الفلسفة ١- الآتية في الحقيقة في الموجودات "هي معنى ذهني وهو كون الشيء خارج النفس على ما هو عليه في النفس (ابن رشد تهافت ٢)

٢- "الآتية" التي هي عبارة عن الوجود غير الماهية "الغزالي: مقاصد ٣٠" انظر يوسف كرم / مراد وبه / يوسف شلاله المعجم الفلسفي / ص ٢٧.

(٣) جورج بركلي (١٦٨٥ - ١٧٥٣) أيرلندي من أصل إنجليزي. ولد بكيكنسي بإيرلندا، وتعلم بترينيتي، وتدرج في مناصب الكنيسة حتى عين أسقف لكتوين، أهم كتبه "محاولة نظر نظرية جديدة في الرؤية (١٧٠٩)، ويبحث في أصول المعرفة الإنسانية" انظر د/ عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلسفة / ص ٢٥١.

(٤) انظر / د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص ٢٩٥ / دار الوفاء للطباعة والنشر (د.ت.).

فكان هذا الشعار البروتاجوري بذلك تجسيدا لحرية الإرادة الإنسانية — كما يقول ولترستيس ينكر فيه بروتاجوراس وجود الصديق الموضوعي الخارجي المستقل عن ذات الفرد المدركة، إذ تتركز الحقيقة، والخير والعدل كلها — في رأي السوفسطائيين — على إرادة الإنسان الواعية الحرة. فكانت جدارة السوفسطائيين الفلسفية إذن تتمثل في اعترافهم لأول مرة — في رأي البعض — بحق الفاعل "فلا يجب أن تتجبر في الإنسان العاقل السلطة والعادات والترات، ولا يجب أن يخضع بالعنف لعقائد مفروضة عليه من مصدر خارجي فليس هناك فرد له حق القول "أنك يجب أن تعتقد في كذا" وذلك لأنني ككائن عاقل لي الحق الكامل في استخدام عقلي والحكم على الأمور بنفسي^(١).

ويتضح لي من خلال هذا، التجسيد الواضح والصريح لحرية الإرادة الإنسانية والتأكيد على مسئولية الفرد الكاملة عن أفعاله واختياراته هذه الحرية التي تنفرد بها جماعة السوفسطائيين دون غيرهم من اليونان.

وقد أورد بروتاجوراس تفسير لهذا من خلال التفرقة بين الانطباعات الذاتية والحقيقة الموضوعية لمثلاً: أنني أنظر الآن إلى هذا المكتب والفكر فيه، (أنا) فاعل الفكر والمكتب هو الموضوع الفكر بصفة عامة الفاعل هو الذي يفكر والموضوع هو ما يجري التفكير فيه. ومن ثم فإن معنى التفرقة بين الانطباعات الذاتية والحقيقية الموضوعية واضح أن انطباعي الشخصي قد يكون أن الأرض مسطحة ولكن الحقيقة أنها مستوية وعندما أكون سائر في الصحراء وقد أتعرض للسراب وأظن أنه ماء أمامي، هذا هو انطباعي الذاتي والحقيقة الموضوعية هي أنه لا يوجد شيء سوى الرمل، أن الحقيقة الموضوعية شيء له وجود خاص به، مستقل عني ولا يهم ما أفكر فيه أو ما تفكر فيه أنت، لا يهم ما أريد وما تريد أنت فالحقيقة هي على نحو ما هي عليه، وعلينا أن نتطابق مع الحقيقة^(٢).

يري وولتر ستيس أن هناك خطأً للسوفسطائيين هنا هو أنهم وهم يعترفون بحق الذات أو الفاعل يتنسون بالمرّة ويتجاهلون تماماً (حق الموضوع). فالحقيقة لها وجود موضوعي وهي على ما هي عليه سواء أمنت بهذا أم لا^(٣).

(١) فطر / وولتر ستيس / تاريخ الفلسفة اليونانية / ص ١٠٩.

(٢) فطر / ١. عبد الرحمن بدوي / ربيع الفكر اليوناني / ص ١٧٦.

(٣) فطر وولتر ستيس / تاريخ الفلسفة اليونانية / ترجمة د/ مجاهد عبد المنعم مجاهد /

ص ١٠٩.

وبناء على ما سبق من مقدمات يرى السوفسطائيون أنه لا يوجد شيء هو واحد في ذاته وبذاته لا يوجد شيء يمكن أن يسمى أو يوصف بالضبط لأن كل شيء في تحول مستمر. فمدرسا كانا الحسية موجودة على النحو الذي نحسها به وما لا نحسها فليس بوجود^(١). ويمكننا أن نستخلص من هذا عدة أحكام تضمنها مذهب بروتاجوراس.

الأول : أن الحقيقة المطلقة غير موجودة، وقد حمل محلها حقائق تعدد بتعدد الأشخاص وأحوالهم المختلفة.

الثاني : أنه يتنع وقبح الخطأ، ولا يمكن أن تصور في شيء ما خلاف ما تصوره عليه في وقت ما.

والثالث: أن الفرد مقياس الخير والشر والضر والنفع والعدل والظلم.

وكثيرا ما يقال - خطأ - عن مبدأ بروتاجوراس هذا القائل بأن الإنسان مقياس الأشياء جميعا، أنه مبدأ ينتهي إلى هدم التقاليد والعقائد. لأن كل فرد من الناس سيذهب مذهبه دون أن تكون هنالك الحقيقة الموضوعية الواحدة التي يلتقي عندها الجميع، وواضح أن هذه النتيجة لا تلزم عن مقدمتها. بل على عكس ذلك ما قاله بروتاجوراس نفسه، من أنه ما دام اتفاق الناس مستحيلا بالرجوع. إذن فلا مناص في حياتنا العلمية من الأخذ بالأنفع كما تقرره أغلبية الآراء، لما كانت التقاليد هي التعبير عن رأي الأغلبية، فالأخذ بما أنفع اجتماعيا من الخروج عليها^(٢) وهذا ما اتبعه المذهب البرجماني فيما بعد فهو يعد أحدث صور النسبية وأكثرها إثارة للاهتمام. فبروتاجوراس كان من الرواد المهيمنين الذين مهدوا لها ولكن من الحقيقي كذلك أن البرجمانية لم تظهر في أوضح صورة لها إلا في نهاية القرن الماضي^(٣).

ونظرية الحقيقة عند نيتشه^(٤) تحمل شيئا واضحا للنظرية البرجمانية وقد لخص "جان فال" هذه النظرية "إن المرء يحكم على الشيء بأنه حقيقي، ويكون في مسلكه سائرا في الاتجاه

(١) انظر / د. محمد بوضار / الفلسفة اليونانية / مقدمات ومذاهب / ص ٧٢ / دار الكتاب اللبناني / بيروت / ص ١٩٧٣.

(٢) انظر / المرجع السابق / ص ٧٢.

(٣) انظر / د. ماهر عبد القادر / محاضرات في المقدمات الفلسفية (مذاهب) - ج ١ ص ٤١ / دار المعرفة الجامعية.

(٤) نيتشه: (١٨٤٤ - ١٩٠٠) من كبار الأنبياء الألمان، وفيلسوف يجرى ترتيبه الثالث بعد كسطنطين هيجل في سلم الفلاسفة الألمان قديم / د. عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلسفة ص ١٤٧٢.

الصحيح، حينما يقول أو يفعل - بإزاء موقف خارجي ما - شيئا لا يتعارض مع ذلك في الموقف، ويكون بينه وبين الموقف صلة معينة، فغياب البطلان والريف، ووجود علاقة معينة مع الشيء، قوام الحقيقة" فالحقائق من خلق الإنسان، ومقياس صحة الأفكار هو نفعها أو صلاحيتها للعمل، ومن هنا تغيرت الحقائق بتغير المواقف وما يصلح لكل منها، وانخفضت الحقيقة الثابتة، فإذا أدركنا مدى تمسك نيتشه في الدفاع عن الحقيقة النسبية، وتأكيده أن الحقيقة هي ما ينفع الحياة، بل هي خطأ وبطلان ثبت نفعه، وبأن الحياة هي أساس الحقيقة ومصدرها الوحيد^(١)، لنعلم أنه يبين لنا مدى التشابه بين آراء نيتشه وبين المذهب الذي عرف من بعده باسم البرجماتيزم^(٢).

يبالغ نيتشه في تقدير أهمية الفاعلية الإنسانية، حتى تغدو تلك الفاعلية "عاقلة" للحقيقة. وهنا يجدى العنصر المثالي في تفكيره بوضوح. ذلك لأن الحقيقة تعتمد على الإنسان في "كشفها" أكثر مما تعتمد عليه في خلقها من جديد. وفي الوصول إلى أية حقيقة يتضافر العنصر الإنساني مع العنصر الواقعي، وما كانت المثالية في أساسها إلا محاولة للقضاء على هذا العنصر الأخير. وعلى ذلك، فمن أخطر النتائج التي تعرض لها الفلسفات التي تبالي في تقدير أهمية الفاعلية الإنسانية، أنها تنتهي إلى نوع من الذاتية في فهمها للحقيقة، وقد لا تكون هذه ذاتية فردية، بل ذاتية متعلقة بالنوع الإنساني عامة.^(٣)

وهذا ما بدا واضحا عند السوفسطائيين وإن كانت ذاتيتهم تصنف ذاتية فردية على عكس ذاتية نيتشه المتعلقة بالنوع الإنساني ككل.

نعود مرة أخرى إلى عبارة بروتاجوراس "الإنسان مقياس كل شيء" لنعلم أن هذه العبارة قد تعرضت للنقد الشديد من سقراط ومن بعده أفلاطون وأرسطو.

(١) قنطر / د. فؤاد زكريا / نيتشه / ص ٣٦، ٣٧ / دار المعارف (د.ت).

(٢) البرجماتيزم Pragmatism التي لا تريد أن تعترف بحقيقة في ذاتها مستقلة عن الإنسان، بل الحقيقة عندها هي ما يكون نفعها في الحياة العملية - قريبة للشبه جداً بتعاليم السوفسطائيين، ولدينا نخطئ إذا قلنا إنها سوفسطائية العصر الحديث، تحاول أن تتخذ من الإنسان مقياساً لكل شيء، وكل الفرق بينهما، وبين سوفسطائية بروتاجوراس هو فرق في معنى "الإنسان"، فكل بروتاجوراس يعني به الفرد، ومذهب البرجماتيزم اليوم يريد به الإنسانية كلها / قنطر د. أحمد أمين / نكسي نجيب محمود / قصة الفلسفة اليونانية / ص ١٠٧ / مطبعة لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٤٩.

(٣) قنطر / د. فؤاد زكريا / نيتشه / ص ٦٢.

فلقد رأي سقراط أن هذه العبارة "الإنسان مقياس كل شيء" أذ على هذه القضية تسندهم كل معرفة ويقضي على كل حقائق ثابتة ومطلقة وبذلك يتعذر قيام العلم^(١) وهذا ما سنجده واضحاً في محاوره أفلاطون التي تحمل اسم ثيياتس، جرى الحوار بين هذا الشخص وبين سقراط حول المعرفة على هذا النحو.

سقراط: أعود فالتقي السؤال مرة ثانية "ما هي المعرفة؟" ولا تقل إنك لا تعرف
ثيياتس: إن ذلك الذي يعرف، يدرك الحس ما يعرف، وعلى هذا فالمعرفة هي الإدراك

الحسوس (Perception)

سقراط: لقد أعلنت نفسك على مذهب في غاية الأهمية في المعرفة: الواقع أن هذا هو رأي بروتاجوراس وقد عبر عنه بنحو آخر. فهو القائل: الإنسان مقياس الأشياء جميعاً هل قرأت له؟

ثيياتس: نعم قرأت وأعدت.
سقراط: أليس هو القائل؛ الأشياء بالنسبة لك هي كما تبدو لك، وبالنسبة لي كما تبدو لي، وأنت وأنا إنسان.

ثيياتس: نعم إنه يقول ذلك.
سقراط: لا يجدر بالحكيم أن ينطق باطلا. دعنا نحاول فهمه، هذه رياح قب فبعضنا يشعر بالبرد، ولا يشعر البعض الآخر، وقد يحس أحدنا أن البرد خفيف ويحس الآخر أنه شديد. ثيياتس: هذا صحيح.

سقراط: والأن هل الرياح، إذا نظرنا إليها، لا بالنسبة إلينا، بل في ذاتها. باردة أو غير باردة؟ أم هل نقول مسع بروتاجوراس: إن الرياح باردة لمن يحس بها كذلك وغير باردة لمن لا يحس ببرودتها؟

ثيياتس: ربما يكون ذلك
سقراط: ألا تظهر للواحد على نحو معين وللآخر على نحو آخر.
ثيياتس: أجل.

سقراط: وأن تظهر له، ألا تعني أنه يحس بها؟

(١) انظر / بروتاجوراس / ترجمة إلسي الإنجليزية / بنيلمين جوبوت ترجمة ودراسة محمد كمال الدين علي يوسف / راجعها د. محمد صفر خلفجة / ص ٢٨ / دت.

ثينياتس: بالفعل.

سقراط: فالمنظر والإحساس شيء واحد وهذا ينطبق في حالة الإحساس بالحرارة أو ما شابهها من حالات أخرى، فكما يحس كل واحد تكون الأشياء بالنسبة له.

ثينياتس: هذا مرجح.

سقراط: فليس هناك إذن من إحساس إلا بما هو موجود، وما دام الإحساس علماً فهو غير خاطئ.

ثينياتس: هذا هو ما يبدو^(١)

ولكن هذه النظرة إلى المعرفة، فضلاً عن أنها سطحية جداً، فإنها تأخذ بأول درجة من درجات المعرفة الحسية، وتعتمد عليها الاعتماد كله في تفسير حقائق الوجود. ولهذا أمعن سقراط النظر في أصل المعرفة، وهل الإنسان مقياس الأشياء كما يقول "بروتاجوراس"؟ وهل الإحساس هو مصدر المعرفة؟ وهل المعرفة بأسرها جزئية فقط؟ أم هناك معرفة كلية مستقلة عما يراه زيد أو عمرو؟

وقد انتقد سقراط في الحوار الذي سقناه رأي بروتاجوراس بقوله "إن جميع الأشياء تصبح نسبية ولن تستطيع أن تسمى شيئاً ما وتصفه بأن يكون كبيراً أو صغيراً، ثقيلاً أو خفيفاً، لأن الكبير يصبح صغيراً ويتحول الثقيل خفيفاً."^(٢)

ونسبوية بروتاجوراس ترجع أو هي نتيجة لأفكاره الديمقراطية وما هو بارز في هذا الصدد حديثه عن أصل المجتمع الإنساني عن طريق استخدام شكل الأسطورة وقد أعاد ذلك أفلاطون في محاوره "بروتاغوراس" وفي رأي بروتاجوراس أن هبات بروميثيوس الأصلية (الفنون الميكانيكية لهفستوس وأثينا ومعها النار) وهبات زيوس اللاحقة (التوقيف والعدالة لإنقاذ الجنس البشري من الانقراض الذاتي بسبب الحاجة إلى فن الحكم) هي ملكية مشتركة لكل الناس، ولذلك يشترك كل الناس في الحكمة والفضيلة وهم في البدء مساوون. فكانت هذه المفاهيم الأخلاقية الأبستمولوجية في الحقيقة أنه انعكاساً لمعتقدات بروتاجوراس الديمقراطية^(٣) أما

(١) انظر / محاوره لأفلاطون / ثيوتيتوس أو عن العلم / ترجمة د. أسيرة حلمي مطر / ص ٤٦ - ٤٧ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٣.

(٢) انظر / د. أحمد فؤاد الأهواني / معاني الفلسفة / ص ١١٩ / دار إحياء الكتب العربية / سنة ١٩٤٧.

(٣) انظر / فاس. ترمسيان / الفكر الميسلي في اليونان القديمة / ترجمة حنا عبيد / ص ٧٦، ٧٥ / الأهلي.

أفلاطون فقد نقد هذه العبارة في أكثر من موضع في محاوراته العديدة، وخاصة في تلك التي وضعها عن السفسطائية مثل محاورات "بروتاجوراس" و "جورجياس" و "السفسطائي"^(١) ففي محاوره السفسطائي مثلا عرف السفسطائي بأنه تاجر يتجر بالتعليم تجارة جملة أو توزيع، وهذا ورد في التعريف الثاني والثالث والرابع وقد وصفهم أفلاطون بمن يترددون من مدينة إلى أخرى يشتررون ويبيعون ببع تفصيل شق أنواع التعاليم، وهم لا يعلمون هل بضاعتهم صالحة أو فاسدة^(٢) ففلسفتهم تهدف إلى غرض عملي، أما الفلسفة الحقيقية فهي التي تلتبس المعرفة لذاتها دون غاية أو منفعة وقد نقدنا أيضا أفلاطون من حيث الإدراك والحس. فقال بأن الحواس تحمل أيضا ادراكات متناقضة. واستحالة التعليم والحوار وبطلان الأدلة والبراهين، ولو كانت الحواس سبيلا للمعرفة لشارك الحيوان الإنسان في إدراك الحقيقة، ولكان مقياس كل شيء^(٣).

كذلك نقد أفلاطون بروتاجوراس لقوله بنسبة المعرفة من شخص لآخر وعلل ذلك بأن الثبات إذا انعدم، انعدمت الحقيقة أو تعددت وقد حمل أفلاطون على السفسطائية أيضا في مبدأ الشك المطلق الذي تأخذ به إذ أن للشك عنده أربعة عيوب هي:

- ١- أن الشك يدل على جهل الفرد بما يرى.
 - ٢- أنه يدل على الخداع الفرد بسهولة إذ الحواس تخطئ أحيانا.
 - ٣- يدل على تناقض النفس البشرية من شخص لآخر.
 - ٤- عدم إمكان إثبات شيء على الإطلاق وضياح الحقيقة عن هذا الطريق.
- وفي رأي أفلاطون أن الحقيقة هي في الثبات لا في غيرها من شخص لآخر وأن الإنسان ليس مقياس نفسه^(٤).

وإذا كان نقد أفلاطون موضوعي وهادف فلا غبار عليه في شيء، ولكن إذا وصل نقد أفلاطون للسفسطائيين الحد الذي يصل فيه إلى تشويه حسناتهم والافتراء عليهم بالكذب، كما حدث في محاوره بوتيديموس، ففي هذه الفقرة الآتية التي يهزل فيها أفلاطون بعض الشيء، ومنها يحاول سوفسطائين. وهما ديونيسودورس وبوتيديموس أن يريكا رجلا ساذجا اسمه كليسيوس، ويبدأ الحوار ديونيسودورس

(١) قظر / محاوره أفلاطون بروتاجوراس / ص ٢٨.

(٢) قظر / أفلاطون / السفسطائي / تحقيق وتكليم / أوجست ديسيس / ترجمة الأب فؤاد

جرجي بريارة / ص ١٢ / دمشق / سنة ١٩٦٩.

(٣) قظر / محاوره أفلاطون / بروتاجوراس / ص ٢٨.

(٤) قظر / أفلاطون / السفسطائي / ص ٢٨.

- إنك تقول أن لديك كلباً؟
 - فأجاب كليسيوس: نعم وهو كلب فضيع.
 - وللكلب جراء؟
 - نعم، والجراء شديد الشبه به.
 - والكلب أبو الجراء؟
 - نعم، فلست أشك في أني رأيته يلقي مع أم الجراء.
 - أليس الكلب كلبك؟
 - نعم ولا شك في ذلك.
 - إذن فهو والد، وهولك، فينتج عن ذلك أنه أبوك وأن الجراء أخوتك.
- إن الكراهية التي تعرض لها السوفسطائيون، لا من غمار الناس وحدهم، بل من أفلاطون وسائر الفلاسفة اللاحقين، كانت ترجع إلى حد ما - ولو أنه يستحيل أن نحدد إلى أي حد كان ذلك - ترجع إلى تفرقهم العقلي. إن البحث عن الحقيقة حين يصدر عن إخلاص تام، لا بد أن يفضي النظر عن الإعتبارات الخلقية، فليس في استطاعتنا أن نقدر مقدماً أن معين الحقيقة التي نسعى وراءها ستجيء مؤيدة لأهواء الناس مجتمع ما.^(١)
- أما أرسطو (٣٨٥ - ٣٢٢ ق.م) فقد تعرضت السوفسطائية للنقد أيضاً من قبله، حيث نقد السفسطائية على قولها بالنسبية في المعرفة والأخلاق، وقال بأن الأشياء ليست كلها محسوسات وأن الضدين قد يجتمعان لشيء واحد - وفي آن واحد، ولكن بشرط ألا يكون اجتماعهما من جهة واحدة، فلما إذا كان سخا بالفعول فهو ساخن بالقوة في آن واحد^(٢)
- أيضاً ينتقد أرسطو المعرفة القائمة على الحواس لمخالفتها مبدأ العقل الأساسي، وهو مبدأ عدم التناقض. فالمعرفة اليقينية عن أرسطو مستمدة من المبادئ العقلية البينة بذاتها. أما الموجود بما هو موجود، فلا يلتمس من المحسوسات لأنها متغيرة والعلم بهذا الموجود الحقيقي هو العلم بالمناهية لا بالعوارض المتغيرة والصفات المتحركة بالحس.

وقد كان بروتاجوراس يعارض الإلالية، تلك المدرسة التي أرادت نفي الحركة والتغير بالخجج العقلية، كما رأينا عند زينون ومليوس. فجاء بروتاجوراس وأراد أن يثبت أن

(١) انظر / برتراند رسل / تاريخ الفلسفة الغربية / ترجمة نكي نجيب محمود / د. لحد أمين / ج ١ ص ١٣٢-١٣١ / سنة ١٩٧٨.

(٢) انظر / محاورة أفلاطون بروتاجوراس / ص ٢٩.

الحجتين المتقابلتين صحيحتان معاً، وجعل عنوان كتابه له كذلك ونقل عن فرلفريوس فقال: إنه أول من ذهب إلى وجود حجتين متناقضتين ككل شيء. ومن أجل ذلك انبرى له أرسطو يسفه رأيه على أساس مخالفته مبدأ عدم التناقض، وهو مبدأ عقلي بديهي^(١).

أيضاً وضع أرسطو كتاب بعنوان "تبكيث السفسطائية" للرد على السوفسطائيين الذين كانوا حقيقة واقعة في زمانه، وبين فيه وجوه الأغاليط والتمويهات كيف تقع ومن أين، وكيف تصدق أو تكذب ومن أين، وبعد كتاب السفسطة لابن سينا تلخيصاً أميناً وإيراداً للأخطاء التي ذكرها أرسطو...^(٢).

فلنقد أورد ابن سينا في كتابه "السفسطة" "أن السفسطائي هو الذي يأتي بالقياس لا من الأمور المناسبة، ولا من المستلزمة من ذات الأمر، بل الذي يتسلم من مقدمات وإن كانت حقه".

ويقول أيضاً "لولا ضعف الجيب لما كان للسفسطائية صناعة، التي هي صناعة لا تنتهي إلى غرض محصل واجب، فإنما حاولت المناقضة وتكلفتها فأفأ غير محققة لا تنال ما تكلفه، وأقل عيبها أن لا تنال ذلك فلا يفيد، وكيف لا تكون كذلك وهي مع أنما لا تفيد ليست بسبب للفائدة، فلا تمسر على المستفيد الاستفادة، وتشوش على العالم العلم. بما تورد من الشك، فهذه صناعة معدة نحو الظن التخيل والهاكاكة ومبتدئة منها، وبذلك يروج على السامع وعلى الجيب"^(٣).

كذلك كتاب تلخيص السفسطة لآبي الوليد بن رشد يقول ابن رشد في تعريف السفسطائية "ولأن كثيراً من الناس أيضاً يحبون أن يوصفوا بالحكمة ويعظموا بتعظيمها من غير كلفة ولا تعب، أو من غير أن يكونوا أهلاً لذلك إذا كانوا ممن لا يمكن منهم تعلم الحكمة، كان ذلك سبباً لأن يعتمد هذا الجنس من القول كثير من الناس يراءون به، ويوهمون أنهم حكماء، من غير أن يكونوا في الحقيقة حكماء، ولذلك سموا بالحكمة المراتية وهو الذي يعني باسم

(١) انظر / د. أحمد فؤاد الأهواني / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / ص ٢٧٠.

(٢) انظر / محاضرة بروتاجوراس / ص ٢٩.

(٣) انظر / ابن سينا: المنطق - السفسطة المقالة الأولى - الفصل الرابع ص ٣٧.

السفسطة والسوفسطائيين في لسان اليونانيين. وبين أن هؤلاء حرصهم إنما هو أن يظن بهم أنهم يعملون عمل الحكماء، من غير أن يعملوا عملهم^(١).

ويظهر أن هذا هو المعنى الوحيد الذي عرفه العالم العربي، فليست السفسطة عنده إلا نوعاً من الاستدلال الباطل الذي يقصد إلي تمويه الحقائق، والسفسطائي من يصطنعها وينكر الحقائق والبداهيات كما يبدو أن العرب لم يدرسوا ما جاءت به السفسطائية من جديد في حقل الفلسفة والنقد والأخلاق .. الخ

ولم ينظروا إلا إلي جانب واحد هو جانب الجدل والمناقشة من قبل فئة من اثنوطين الذين حذفوا هذه السفسطة وعولوا عليها في كسب قوهم، وجدوا في تعليمها للناس، وأصبحوا بها حطّ على الفكر والمجتمع، ولكن الفكر السفسطائي لم يكن كله من هذا النوع، يقول بروتاجوراس - زعيم هذا الفكر " أن السفسطائية فن عريق، ولكن المشتغلين به في الأزمنة القديمة كانوا - بسبب بغض الناس له - يتخفون تسراً تحت أسماء مختلفة فيتخذ البعض أسماء رجائ الشعراء مثل هوميروس وهزيود، ويتخذ البعض أسماء رجال الدين والأنبياء مثل أورفيوس وموزايوس وغيرهم^(٢) فالسفسطائية أذن مذهب فكري قديم، لا تعني ضرب من اللغو والمغالطة بل تعني كما يقول بروتاجوراس حسن التدبير للفرد في حياته الخاصة والعامة، يتعلم منها كيف يرتب داره خير ترتيب، ويصبح بما قديراً علي القول والعمل في مباشرة شئون منصبه^(٣).

لكن ظل موقف الفكر من الحركة السفسطائية يأخذ برأي هذا الثالوث الفلسفي القديم الذي يتمثل في سقراط والملاطون وأرسطو حتى كان القرن التاسع عشر الميلادي حيث بدأ فهم الحركة بقرب من الصواب، فقد ارتفع هيجل بما (١٧٧٠ - ١٨٣١). ارتفاعاً كبيراً في كتابه (تاريخ الفلسفة) وجعلها لحظة أساسية من لحظات تطور الفلسفة عند اليونان^(٤).

هذا ما أكد عليه د. عبد الرحمن بدوي في كتابه ربيع الفكر اليوناني حيث قال " وإذا كان السوفسطائيون قد غالوا في هذه الرعة مغالاة كثيرة، فهذه هي الظاهرة الطبيعية التي تشاهد دائماً حينما نرى رد فعل ضد حركة من الحركات: فإن رد الفعل لا بد أن يكون فيه

(١) انظر / ابي الوليد ابن رشد / تلخيص السفسطة / تحقيق محمد سليم مسلم / ص ٨ / مطبعة دار الكتب سنة ١٩٧٣.

(٢) انظر محروء لفلاتون/ بروتاجوراس/ ص ٩.

(٣) المرجع السابق نفس الصفحة.

(٤) انظر / د. عبد الرحمن بدوي / ربيع الفكر اليوناني / ص ١٧٠.

إلراط وغللو باستمرار. ولم يكن لسقراط وأفلاطون من مهمة إلا إرجاع هذا الإفراط إلى وضعه الصحيح، وإعطاء كل من الطبيعة الخارجية والطبيعة الذاتية حقها، فلهذه الأسباب كلها، نستطيع أن نقول أن النزعة السوفسطائية كانت نزعة ضرورية لا غنى عنها، لأن منطق التطور الروحي والحضاري يقتضيها في هذه الفترة بالذات من فترات التطور الروحي عند اليونان.^(١)

أيضا وصلت النسبة في المعرفة إلى الشك حتى في وجود الآلهة لدى السوفسطائيين خاصة بروتاجوراس إذ برروا هذا بوجود الحرية الإنسانية لدى الإنسان.

الشك في وجود الآلهة:

لقصد كانت السفسطائية أول من ناصر القول بالحرية الإنسانية في اختيار الأفعال في هذا الوجود في الفكر اليوناني.

وبالنظر إلى المعنى النسبي للحركة نرى أن السفسطائيين قد آمنوا بوجود حرية اختيار إنسانية في هذا العالم بما يختار الإنسان اختيار حراً لأفعال التي يفعلها في كل المواقف التي تعرض له — انطلاقاً من ذات الإنسان بالنسبة إلى إنكار السفسطائيين لوجود أي قوى خارجية علينا من الممكن أن تتدخل لتفرض علينا أن نتخذ في أفعالنا اختيارات معينة، وأن نتحجم عن اتخاذ اختيارات معينة أخرى. وأن نتحجم عن اتخاذ اختيارات معينة أخرى. فقد أنكر بعض السفسطائيين وجود الآلهة والعناية الإلهية، وكذلك القدر بوصفها أمور لا وجود لها، ومن ابتكار العقل الإنساني فحسب^(٢)، ولم يتوقف السفسطائيون عند حد القول بأن الآلهة من ابتداع العقل البشري إنما نظروا إلى الحضارة بجملة على أنها من عمل هذا العقل أيضاً — دونما أدنى معونة من السماء حيث ينسب بروتاجوراس فضل نشأة الحياة المتمدنة المستقرة إلى أعمال وإسهامات البشر خاصة. وقصر دور الآلهة على مجرد بث البذرة الأولى للعائلة والنظام في نفوس البشر — في حين كان الإنسان في رأيه هو الذي ارتقى نفسه تدريجياً من المرحلة الحيوانية المتوحشة إلى مرحلة التمدن.^(٣)

(١) تقرر/ المرجع السابق / ص ١٧٠.

(٢) تقرر/ د محمود مولا/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ ص ٣٢٢.

(٣) تقرر/ محفوره أفلاطون/ بروتاجوراس/ ص ٥٥.

إذن نبعث كل هذه الأفكار لدي بروتاجوراس من خلال عبارته الشهيرة التي تصدرت مذهبه الفلسفي هذه العبارة التي تحتوي في الحقيقة علي شكل جنيهي للفكر الشامل للسوفسطائيين.^(١)

لمذهب بروتاجوراس "الإنسان مقياس" بتمجيده الإنسان ووضعه في مركز الكون يسير ضد النظرية الدينية التقليدية، التي كان الإله عندها مقياس الكون، ومعرفة الإنسان هبة من الآلهة هو نفسه تحت رحمتهم علي نحو كامل.^(٢)

ولقد ذهب أفلاطون معارضا لمذهب بروتاجوراس من خلال محاوره القوانين ورأي "أنه يجب أن يكون الله بالنسبة إلينا مقياس كل الأشياء وليس الإنسان كما يقول الناس عادة بروتاجوراس".^(٣)

إن المؤلف الشكوكي السريبي في الآلهة والتقاليد الدينية التابع من المبادئ الاستيمولوجية الأساسية كان مظهراً هاماً لنشاطه التنويري. في أطروحته عن الآلهة. كتب "أما بالنسبة إلى الآلهة فليس لدى وسيلة أعرف بها إذا كانوا موجودين أو إذا كانوا غير موجودين ومن العقبات الكثيرة التي تعوق المعرفة. غموض المسألة وقصر الحياة الإنسانية".^(٤)

وشك بروتاجوراس كان نتيجة طبيعة لمذهبه النسبي أو نظريته النسبية التي ساهمت بطريقة غير مباشرة في تغذية التيارات الشكية والمثالية والذاتية بعد ذلك.^(٥)

وهذا رفض السفسطائيون بشدة الإيمان في الآلهة الشعبية القديمة، بدلا من ذلك إيمانهم الكامل في العقل البشري لقد سعى السفسطائيون إلى تخلص معاصريهم من المعتقدات الدينية القديمة التي تخيفهم بقوى خفية لا وجود أصلا لها. فأعلن بروتاجوراس على رؤوس الأشهاد "لا

(١) انظر وولترستيس / تاريخ الفلسفة اليونانية / ترجمة د. مجاهد عبد المنعم مجاهد / ص ١٠١.

(٢) انظر / ف.س. ترسيميان / الفكر السيلسي في اليونان القديمة / ص ٧٧.

(٣) انظر أفلاطون / محاوراة الفوتيين / ترجمة محمد حسن ظانطا / ص ٧١٦ / الهيئة العامة للكتاب / سنة ١٩٨٦.

(٤) انظر / ف.س. ترسيميان / الفكر السيلسي في اليونان القديمة / ص ٧٦.

(٥) انظر موسوعة إعلام الفلاسفة العرب والأجانب / قدم له الرئيس شارل حلو / إعداد أ. روبيي إلياس ألفا / مراجعة د. جورج نخل / ج ١ ص ٢٢٩ / دار الكتب العلمية - بيروت / لبنان سنة ١٩٩٢.

أدريته" وعدم قدرته الإدلاء برأي حاسم عما إذا كانت الآلهة موجودة أم لا ولا على أي شاكلة تكون^(١).

ولكن لا يغيب عن الأذهان أن بروتاجوراس قد شكك فقط في وجود الآلهة ولم ينكر وجودهم كلياً.

وهذا ما علق عليه د/ محمود مراد من خلال كتابه الحرية في الفلسفة اليونانية أن بروتاجوراس في هذه العبارة يبدي تشككه فحسب في وجود الآلهة وليس إنكاره التام لهذا الوجود بل لا يستبعد أن يكون بروتاجوراس بعد هذه العبارة قد أخضع التصورات المتعلقة بالحياة بعد الموت لنقده العنيف. وانتهى إلى إنكار وجود حساب أخروي بعد الموت على نحو ما سوف يفعل أبيقور فيما بعد.

ولكن من جاء من السفسطائيين بعد بروتاجوراس لم يكتف فحسب بمجرد إثارة الشكوك فحسب حول وجود الآلهة، بل أعلن صراحة إلحاده، ورفض تماماً الإيمان بالآلهة وعنايتها بهذا العالم. فاعتق هيلاس الإيلي الإلحاد وهاجم أنطليون آلهة الأولمب التي تنتظر الهبات والعطايا من البشر. وأعلن أن الإله الحق هو الذي لا يحتاج إلى شيء ولا يتلقى أي معونة من أي مكان^(٢). هذا كان موقف بروتاجوراس والسفسطائيون بشكل عام عن الآلهة هذا الموقف الذي من خلاله اقم بروتاجوراس بالإلحاد والتحليل مما أدى إلى طرده من أثينا بسبب هذا وعند هروبه غرق وهو في طريقه عام ٤١٠ ق.م^(٣) ويعقب د/ عبد الرحمن بدوي في كتابه ربيع الفكر اليوناني أن حلة السفسطائيين العنيفة ضد المعتقدات الشعبية كلها ترجع إلى أن من خصائص الروح اليونانية أنها لا تؤمن بالخوارق على الطبيعة، وتبعا لهذا لم يكن من شأن الروح اليونانية أن تؤمن بوجود حقيقة عالية على الطبيعة، بل كانت دائما تصور الأشياء في صورة طبيعية، أو بالأحرى في صورة إنسانية، لأن الطبيعة الإنسانية، خصوصا عند السوفسطائيين، شيء واحد.^(٤)

(١) J. Burnt. Greek Philosophy / P. 116.

(٢) انظر / د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص ٢٩٧.

(٣) انظر / د. أميرة حلمي مطر / الفلسفة عند اليونان ص ١٢٤ / دار النهضة العربية سنة ١٩٦٨.

(٤) انظر / د. عبد الرحمن بدوي / ربيع الفكر اليوناني / ص ١٧٣.

ومن هنا كان على السوفسطائيين - وقد مثلوا هذه الروح اليونانية أجلي تمثيل - أن ينعروا على المعتقدات الشعبية التي يتمثل فيها هذا الميل إلى القول بوجود الخوارق وبوجود حقيقة عالية على الوجود.^(١)

إذن يتضح لي مما سبق أن شك بروتاجوراس في الآلهة أو إثباته لوجودها لم يكن يشغل فكره قدر ما شغل فكره الإنسان باعتباره مقياس كل شيء، ففلسفته الإنسانية اتضحت حتى في فكره عن الآلهة.

وبما أن الوجود بالنسبة لبروتاجوراس هو الخمس أو الرئي، فكانت نتيجة طبيعية لفكره ومنهج أن يعلن اللادرية في المسائل الإلهية كما سبق وأوضحنا.

بروتاجوراس والأخلاق:

كان بروتاجوراس على رأس المجددين الذين أظهروا الجانب النسبي المتغير في قوانين السلوك الإنساني بل استطاع أن يقدم نظرية في تفسير أصل الحضارة الإنسانية، ومحور هذه النظرية يدور حول تأكيد أهمية الاختراع الإنساني بالاختراع وبالقول تمكن الإنسان من بناء الحضارة وإقامة النظم الاجتماعية.^(٢)

عاش هذا الجيل الجديد على الأرض وتحول حب استطلاعهم الذهني إلى هذه الأرض وإلى الإنسان الذي يحيا فيها أي نحو الجغرافيا والتاريخ والطب ودراسة "الأهوية والمياه والأماكن" من حيث تأثيرها الطبيعي والمعنوي ثم نشأة المدن وأصول القوانين والدساتير والفوارق بين الشعوب والاختلاف في العادات والاعتقادات "عقلية البدائيين أو من يعيشون على القفزة" تلك هي المسائل التي تحدثوا فيها والعلوم التي أوجدوها. وكان إيمان هذا القرن بقسرة الابتكار الإنساني لا حد له. هذا الابتكار الذي كان يؤسس المدن ويوطد الشعوب ويبتكر الجماعات والأديان والآلهة.

إذن كان مذهبهم في الشك لم يكن مدرسة ولا قنوطا ميتافيزيقا ولكن كان قبل كل شيء يقينا عاما بقدرة الإنسان التامة وهو يعبر عنه قول بروتاجوراس "الإنسان مقياس كل شيء. فهو يعتبر بعضها موجودا وبعضها الآخر غير موجود" فإن سنت المدن القوانين فإن هذه القوانين عادلة اعني لها قيمة طالما تراءى للمدينة أن تحتفظ بها وما له قيمة هنا ليس له قيمة في مكان آخر، كما أن ما له قيمة اليوم قد يفقدها الغد، وتغير هذه القيمة يتوقف على ظروف

(١) انظر للمرجع السابق / نفس الصفحة.

(٢) د. أميرة حلي مطر / الفلسفة عند اليونان / ص ١٢٧ در النهضة العربية / سنة ١٩٦٨.

منسقرة غريبة ولكن على الأحوال الروحية المطلوبة لطائفة من الأفراد، أحوال روحية يوجهها الفرد الأذكى حسبما يهوى. وليس ثمة حال روحية أصدق من أخرى إنما هي أحسن منها لحسب أعني أكثر فائدة وأكثر وفاقاً مع الضرورات القائمة والرجل الذي يعرف كيف يعالج المعتقدات يتمثلها ويعملها صادقة مثل الطبيب الذي يداوي أجسام مرضاه ويشفيها^(١)

إذن يعارض بروتاجوراس فكرة "الطبيعة" فإنه يذهب إلى أن سلوك الناس وأخلاقهم تخضع للنواميس Nomos، أو للتقاليد والعادات الجارية في الاستعمال عند الجماعات المتحضرة. وليس للإنسان في حالة المعيشة الفطرية أخلاق، وإنما تنشأ الأخلاق مع المدينة وتنتحل مع التقاليد. ومن أجل ذلك كان لابد أن ينشأ المعلمون الذين يلتقون أهل المدينة الفضائل المختلفة، إذ لو ترك كل شخص لنفسه ما استطاع أن يعلم نفسه^(٢).

ومن هنا كانت التربية لازمة لصالح المدينة، وتبدأ التربية من الصغر، بطريق الآباء والمراضع والخدم الذين يعلمون الطفل أن هذا حسن وهذا قبيح ثم يذهب الطفل إلى المدرسة الأولية حيث يتعلم القراءة والكتابة ويأخذ عن الشعراء التعاليم الخلقية. كما يتعلم بالرياضة البدنية الخشونة والرجولة وضبط النفس، وهي فضائل خلقية لازمة للكفاح والدفاع عن المدينة حتى إذا تخرج من المدرسة ونزل إلى معترك الحياة، تعلم من "شرائع المدينة كيف يسلك في المجتمع، وكيف يسوس ويساس، وإذا انحرف عن القوانين ونزل به العقاب. فنحن نرى إذن أن حياة الفرد في المدينة سلسلة من التربية الخلقية، التي يلتقطها الفرد من البيئة أو يوجه إليها بواسطة المعلمين^(٣)، وهذا عين ما رآه أفلاطون وأكد عليه من خلال مدينته الفاضلة حيث اختار أفلاطون من غمز من الأطفال بمواهب طبيعية في الذكاء والقوة البدنية ويتولاهم منذ صغر طفولتهم بالتربية والعناية حتى يشبوا على درجة كاملة من القوة الجسمية والعقلية ويراقب كل ما يصل إلى أسماع هؤلاء الأطفال من قصص ترويهما لهم مربياهم أو ما يغذي نفوسهم من فنون ومن آداب^(٤)، وفي مثال الكهف المشهور قدم أفلاطون تمثيلاً حياً لما يعنيه بالتربية إن الحياة السائمة للإنسان يمثلها بصف من السجناء المقيد من مولدهم لكي لا يستطيعوا التحرك أو إدارة رؤوسهم فهم جالسون في كهف يواجهون حائطا تنعكس عليه ظلال أشخاص وأشياء

(١) نظر / لمرجع السابق / ص ١٨.

(٢) نظر / د. أحمد فؤاد الأهواني / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / ص ٢٧١ / دار إحياء الكتب العربية / سنة ١٩٥٤.

(٣) نظر لمرجع السابق / نفس الصفحة.

(٤) نظر محاضرة الجمهورية / الفصل الثامن / ترجمة حنا خيال / ط ٣ / المكتبة العصرية.

مارة خارج الكهف فبالنسبة إلى السجاء تعد الظلال هي العالم الواقعي، فليس عندهم تفكير أو اهتمام بالخارج وعمل التربة هو فك القيود، وتحرير السجين، حتى يستطيع ألا أن يرى ثم يدخل عالم الحقيقة الذي يقدم له معنى الظلال. وعملية التربة كلها قد اتخذت غرضاً مثالياً لها في تعديل المثل العليا أنها تحويل الفرد كله من نظرة زائفة عن الحياة إلى النظرة الحقة للحياة تعتمد على رغبة الخير^(١)

إذن فلا غرابة أن يكون بروتاجوراس هو الذي شق الطريق لأفلاطون في "الجمهورية" التي يسط فيها نظاماً للتربية يهدف إلى تحقيق العدالة، وتكوين المدينة الفاضلة. ومن أجل ذلك قيل أن أفلاطون سرق أفكاره عن بروتاجوراس، والصواب أن يقال أنه احتذى حذوه، وحل المشكلة بطريقة أخرى. ذلك أن التفكير في تحقيق العدالة ليس وفقاً على بروتاجوراس أو أفلاطون وحدهما، بل هي مشكلة كل عصر وكل زمان حتى اليوم^(٢)

إذن فالترسية والتعليم في فكر بروتاجوراس له أهمية كبرى إذ أن الإنسان في رأي بروتاجوراس لا يملك بالطبيعة شيئاً من الفضائل وإنما يحتاج لمن يعلمه ولكن سقراط يرى عكس ذلك.

لذلك هناك نقطة خلاف دائمة بين سقراط وبروتاجوراس فالخلاف بينهما هو الخلاف بين السفسطائي والفيلسوف: ذلك أن بروتاجوراس يذهب إلى نسبية الأخلاق تبعاً لاختلاف شرائع المدن وتقاليدها، أما سقراط فيطلب الخير المطلق مع قطع النظر عن العرف السائد في كل مدينة، فالفضيلة عنده تقوم على المعرفة النابتة كالعلم الرياضي سواء بسواء. أما الفضيلة التي يعلمها بروتاجوراس فهي التي يسميها سقراط الفضيلة الشعبية في مقابل الفضيلة الفلسفية، والفرق بينهما هو الفرق بين الأصل الحقيقي وعماكانه^(٣) فالملوك الذي قدمه السوفسطائيون والتعليم أوضح مظهر للعصر الذي يتمون إليه ولهذا يقال إنه لا يمكن فهم عمل سقراط البستاني بدون فهم أسسه وظروفه إذ كانت كل حياة سقراط احتجاجاً ضد الطرق الخاطئة للتفكير والطرق الخاطئة للحياة التي انعكست في تعاليم السوفسطائيين فقد اختلف عنهم أساساً في وجهة نظره عن التربية وفي اتجاهه نحو الحقيقة والمعرفة. فالتربية تقدر عموماً على أنها

(١) قنظر / م تايلور / الفلاسفة اليونانية / تعريب عبد المجيد عبد الرحيم / مراجعة وتقديم د.

ماهر كامل / ص ١١٩ مكتبة لتهضة المصرية / سنة ١٩٩٨.

(٢) د. أحمد شؤاد الأهواني / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / ص ٢٧٢.

(٣) لمرجع السابق / ص ٢٧٢.

إعداد للحياة. وهم قد أخذوا الحياة حولهم كما وجدوها والتربة التي قدموها كانت متعقة مع أنواع الحياة التي يحياها الناس فعلا والمسعىات التي قبلوها عموماً.^(١)

لذلك يأتي الاختلاف التربوي العظيم بين سقراط والسوفسطائيين، من أنه قد اعتقد أن الإعداد الصحيح للحياة هو التعليم لإيجاد النوع الصحيح من الأشخاص بينما يقصدون به تحصيل القدرة على التصرف في طرق خاصة. وفي التطبيق العملي ليس هناك فاصل يميز بينهما. فالشخص الذي تعلم لكي يكون من النوع الصحيح للإنسان سوف يكون بالضرورة قادراً على أن يعمل جيداً الأشياء التي يلزمه عملها. ومن وجهة أخرى ليس من الممكن تحصيل جدارة وتوجيهها إلى النجاح بدون إنشاء نوع خاص من الخلق في الوقت ذاته ولكن يرجع الاختلاف جسمه إلى ما نشده من المربي وإلى المناهج ونتائج التربية سواء أكان الهدف مجرد الكفاءة كما كان بالنسبة إلى السوفسطائيين، أم كان الخلق عند سقراط ويختلف سقراط أساساً كذلك عن السوفسطائيين في اتجاهه نحو الحقيقة^(٢). فالحقيقة عند سقراط هي معرفة الخير، والخير الحقيقي هو الذي يأخذ طابع الكلية والعمومية^(٣).

لهذه ككل في فلسفته الأخلاقية هو كيفية وصول الإنسان إلى قيمة الخير فالخير بالنسبة لسقراط هو قمة الفلسفة الأخلاقية وهي التي تؤدي بالإنسان إلى السعادة لذلك كان موضوعه الرئيسي لفكره كان الإنسان من حيث هو كائن عارف فاعل واجتماعي. كذلك كسان يبدو دوماً في تأملاته الفلسفية من التجربة، ولكنه لم يستطع أن يكشف بذاتية السفسطائيين ومذهبهم النسبي، وكذلك فخلف الأخلاق أخذ يبحث عن النموذج الخلفي^(٤) واتضح النموذج الخلفي عند بروتاجوراس في مفهومه عن الفضيلة هل هي فطرية في الإنسان؟ أم هي مكتسبة عن طريق التعلم؟

مفهوم الفضيلة عند بروتاجوراس:

يسرى بروتاجوراس أن الفضيلة مكتسبة، ويمكن أن تعلم، فالفضيلة لا كشيء من الطبيعة أو كشيء ينمو إرادياً بل كشيء يمكن أن يعلم أو يمكن أن يكتسبه الإنسان نتيجة لما بذل من جهد فلا أحد سينري ليعلم أو يؤدب أو يقضب من أولئك الذين ترجع مصائبهم في

(١) انظر / م تيلور / مائة فلسفة يونانية / ص ٧٠.

(٢) انظر / المرجع السابق / ص ٧١.

(٣) انظر / د. نازلي إسماعيل حسين / الإنسان والقيم في الشرق والغرب / ص ١٩٤ / سنة ١٩٨٠.

(٤) د. عزت قرني / الفلسفة اليونانية / ص ١٨٥ / مكتبة سعيد رلفت / جامعة عين شمس.

نظرهم إلى الطبيعة أو الصدفة، فلا يحاولون أن يعاقبهم أو يمتنعهم من أن يكونوا كما هم عليه، ولا يملكون غير الشفقة عليهم، فمن هو الحق الذي يعاقب أو يقوم القبيحين أو المشوهين أو الضعفاء ؟ ولهذه الأسباب، لأنه يعلم أن هذا النوع من الخير والشر هو من عمل الطبيعة أو الصدفة، في حين أنه إذا كان القصور في تلك الصفات الطيبة التي يكتسبها الإنسان بالدرس والمران والتعليم وخلصت له علي عكسها صفات البشر، فإن بقية الناس يفضون منه ويعاقبونهم ويؤنبونهم. ومن بين الصفات الشريرة الإخاد والظلم. ويمكن أن توصف علي وجه العموم بأنها مضادة للفضيلة السياسية، وفي مثل هذه الحالات كان لكل رجل يفض من رجل آخر لأنه يعتقد — كما هو الواضح — أن الفضيلة يمكن اكتسابها بالدراسة والتعليم.^(١)

يتفق مع رأي بروتاجوراس رأي الفارابي^(٢) في أن الفضيلة مكتسبة يقول الفارابي "لا يمكن أن يفطر الإنسان من أول مرة بالطبع ذا فضيلة ولا رذيلة كما لا يمكن أن يفطر الإنسان حائكا ولا كاتباً. ولكن يمكن بالطبع أن يفطر بالطبع معناه نحو أفعال فضيلة أو رذيلة بأن تكون أفعال تلك أسهل عليه من أفعال غيرها. فيتحرك من أول مرة إلى أمره إلى فعل ما هو بالطبع أسهل عليه، متى لم يحفز من الخارج إلى ضد حافزه. وذلك الاستعداد الطبيعي ليس يقال له فضيلة، كما أن الاستعداد الطبيعي نحو الصناعة ليس يقال له صناعة، ولكن متى كان استعداد طبيعي نحو أفعال فضيلة وكررت تلك الأفعال واعتيدت وتمكنت بالعادة حتى تصير هيئة في النفس. تصدر عنها تلك الأفعال بأعيانها، كانت الهيئة الممكنة عن العادة هي التي يقال لها فضيلة، فالتى هي العادة هي التي يحمده الإنسان عليها أو يلم وأما الأخرى فلا يحمده الإنسان عليها ولا يذم"^(٣).

أيضا ينفي الفارابي وجود أخلاق غير متغيرة، فالأخلاق عنده متغيرة يكتسبها الإنسان وتصبح له طبيعة بالعادة والتكرار. فالفضائل والرذائل الخلقية إنما تحصل وتتمكن من النفس بتكرير الأفعال الكائنة عن ذلك الخلق مراراً كثيرة في زمان ما واعتياد تلك الأفعال بامكانها،

(١) قنطر/محاورة لأفلطون/ بروتاجوراس/ ص ٥٩، ٦٠

(٢) الفارابي ٨٧٣-٩٥٣ / أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي ولد بقرية وسيع من أصل فاراب بجنوبي تركستان وشمالى فارس / قنطر عبد المنعم الحفنى موسوعة الفلسفة والفلسفة / ص ٩٤١.

(٣) الفارابي. فصول منتزعة / ص ١٠٩/ ١١٠.

كانت الهيئة المتمكنة من العادة هي التي يقال لها فضيلة^(١). إذن الفضائل عند الفارابي مكتسبة، والأخلاق التي يكسبها الإنسان ويعتادها ويتمرن عليها تسمى بعد ذلك فضيلة.

نصود إلى رأي بروتاجوراس في الفضيلة ويجسد هذا الرأي إيمان بروتاجوراس بحرية الإرادة الإنسانية، إذ لو كان قد آمن بأن الإنسان في كل أفعاله مجبر على قول أو فعل أشياء بعينها دون غيرها، لما كان قد رأى أن هناك فرصة ممكنة لتغير أفعال وشخصية هذا الإنسان، واكتسابه الفضيلة بواسطة التعليم السفسطائي. لما كان قد نظر إلى الحياة الإنسانية على أنها سلسلة من الأفعال الحرة التي يتخذها الإنسان لتحسين وضعه وتحقيق ذاته في الحياة، ولما كان قد نظر إلى العقوبات التي توقعها القوانين على المجرمين، وكذلك إلى الأعمال التربوية التي تقوم بها الأسرة والمدرسة والدولة على أنها جميعا تدعيم قوي لحرية الإرادة الإنسانية، وإمكانية تعلم الإنسان واكتسابه الفضيلة في هذه الحياة ولما انتهى بروتاجوراس إلى أن الاثنين على حق عندما سمحوا للتجار والحذاء والحديد أن يذلوا النصح في مجال الفضيلة السياسية إيماناً منهم بأنه في الإمكان تعلم الفضيلة واكتسابها لأي إنسان^(٢).

ويؤكد بروتاجوراس على ذلك بقوله أن الآباء يربون أولادهم ويعقّوموهم في السنوات الأولى من الطفولة، ويستمران إلى غاية الحياة وتتصارع الأم والمربية والوالد والمعلم في تحسين الطفل حتى يكونوا قادرين على فهمهم فلا يستطيع قول أو فعل أي شيء دون أن يقولوا له أن هذا صحيح وذاك خطأ. وأن هذا مشرف وذاك غير مشرف، أفعَل هذا وامتنع عن ذاك، فإذا أطاع فهو طيب وغير. وإذا لم يطع قوموه بالتهديد والضرب كقطعة الخشب المعوجة. وفي المرحلة الأخيرة يرسلون به إلى المدرسين ينضم إليهم ليقوموا سلوكه أكثر مما يعلمونه القراءة والموسيقى ويفعل المدرسون به ما يريدونه له، وحينما يتعلم الصبي الآداب ويبدأ في تفهم ما يكتب، كما فهم من قبل ما ينطق، يلتقونه أعمال كبار الشعراء يقرؤها على مقاعد الدرس في المدرسة، ليحاكيها واثماً في أن يصبح قلبهم، ثم يصعدهم معلمو العزف على القيثارة مرة أخرى بنفس الرعاية التي يقومون بها لتلميذهم الصغير فلا يقع في الخطأ ثم بعد ذلك يعلمونهم الرياضة لتقوية أجسامهم لتكون أجسامهم في خدمة عقولهم الفاضلة^(٣).

(١) للمرجع السابق ص ١١٩.

(٢) انظر / د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص ٢٩٣، ٢٩٢.

(٣) انظر / محاورات بروتاجوراس / ص ٦٢.

أيضا ترسم المدينة القوانين التي وضعها قدامى المشرعين المجدين ليعطي الشباب هذه القوانين ليتمثلها في سلوكه سواء كان حاكما أو محكوما، ومن لا يلتزم بما فإنه يقرَّب أو بمعنى آخر يحاكم.

إذ أن العدالة تسوي بين الناس جميعاً. والآن حينما يكون هذا شأن العناية بالفضيلة الخاصة أو العامة فلماذا لا تزال — يا سقراط — في عجب وشك فيما إذا كان من الممكن تعلم الفضيلة؟

هكذا دفاعي يا سقراط وتلك مناقشتي التي أحاول بما أن أبين أن الفضيلة من الممكن تعلمها وهذا هو رأي الإثني وقد حاولت أيضاً أن أبين أنك لا ينبغي أن تدعش من الآباء الآخرين ولهم أبناء فاسدون ومن الأبناء الآخرين ولهم آباء فاسدون، وهذا يصدق على كثير من أبناء الفنانين الآخرين^(١).

إذن يرى بروتاجوراس أن الطريق إلى الفضيلة ليس سهلاً، أي أن الحصول على الفضيلة هو أصعب من أي شيء كما يدعي البعض بأنما شيء يمكن الحصول عليه بسهولة. يقول بروتاجوراس: (لا يمكن أن يفعل الشاعر أفحش من أن يقول بأن الفضيلة التي هي في رأي أناس كثيرين أصعب من أي شيء يمكن الحصول عليها بسهولة)^(٢)

ومن هذا الحوار يتضح اقتناع بروتاجوراس بتعدد الفضائل ومحاول من خلال هذا الحوار إقناع سقراط ولكن من خلال حوار سقراط يتضح لنا مدى الخلاف بين سقراط وبروتاجوراس، وهو خلاف بين السوفسطائي والفيلسوف، ذلك أن بروتاجوراس يذهب إلى نسبية الأخلاق تبعاً لاختلاف شرائع المدن وتقاليدها، أما سقراط فيطلب الخير المطلق مع قطع النظر عن العرف السائد في كل مدينة، فالفضيلة عنده تقوم على المعرفة الثابتة كالعلم الرياضي سواء بسواء، أما الفضيلة التي يعلمها بروتاجوراس فهي يسميها سقراط الفضيلة الشعبية في مقابل الفضيلة الفلسفية، والفرق بينهما هو الفرق بين الأصل الحقيقي ومحاكاته^(٣) كما سبق وأوضحنا.

وهذا ما سوف نوضحه من خلال تعريف سقراط لمفهوم الفضيلة.

(١) للمرجع السابق / ص ٦٤، ٦٣.

(٢) فظفر / محاضرة بروتاجوراس / ترجمة وإدراسة محمد كمال الدين علي يوسف / راجعها

د. محمد صقر خفاجة / ص ٣٤٨ / دار الكتاب العربي سنة ١٩٦٧م

(٣) د. أحمد فؤاد الأهواني / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / ص ٣٧٢.

الفضيلة معرفة:

كان لـ "سقراط" دورا كبيرا في تكوين فلسفة الوجود، إذ بدأت الثورة الفكرية تسوجه منه إلى الفلسفة اليونانية فتحول الاهتمام من الطبيعة إلى الإنسان نفسه باعتباره محورا للتفكير الفلسفي، وأصبحت الذات البشرية هي غاية الفلسفة، إذ لابد للفلسفة من أن تجعل من الإنسان محور تأملاتها. ومن هنا فقد ذهب سقراط إلى أن مهمة الفلسفة ليست النظر في الطبيعة والعالم، بل في معرفة الذات "أيها الإنسان أعرف نفسك" والمعرفة هي استجلاء الحقيقة الشاملة المؤسسة على العقل. بيد أن معرفة الذات ليست نشاطا تأمليا مجرداً، وإنما هي في صميمها فاعلية لا تكف عن التحقق والبحث الدائب عن معنى الوجود^(١) ولا يغيب عن الأذهان هنا وكما سبق وأن أوضحنا أن السوفسطائيين هم أول من وجه النظر إلى الإنسان بوصفه محور الوجود لا إلى الطبيعة كما كان سائدا ولكن يظهر الاختلاف بين سقراط وبروتاجوراس هنا في نظره كل منهما إلى الإنسان وبروتاجوراس ينظر إليه على أنه كته من الحواس أما سقراط ينظر إليه على أنه عقل. وهنا ينبع الاختلاف الصارخ والشديد بينهما. إذن يرى سقراط أن الإنسان لابد أن يكتشف بنفسه الحقيقة الكامنة داخل نفسه. وهدف سقراط الأساسي في فلسفته الأخلاقية هو وصول الإنسان إلى قيمة الخير التي هي قمة فلسفته الأخلاقية.

لذلك كان موضوعه الرئيسي لفكره الإنسان من حيث هو كائن عارف فاعل واجتماعي يبدأ دوماً في تأملاته الفلسفية من التجربة، ولكن لم يستطع أن يكفي بذاتية السفسطائيين ومذهبهم النسبي. لذلك فخلف الأخلاق أخذ يبحث عن النموذج الخلفي، فأخذ يبحث عن العدل ويبحث في تاريخ الدول القائمة بالفعل على مبادئ ثابتة للحياة الاجتماعية للإنسان، ويبحث خلف الآلهة عن الألوهية هذه المسائل كلها لم تكن بالنسبة إليه مشكلات نظرية، بل مشكلات عملية كان يجمعها جميعاً سؤال واحد: كيف نعيش عيشة مستقيمة؟ ورأي سقراط أن الإجابة عن هذا السؤال هي شرط سعادة الإنسان وضمأن لها، ذلك الإنسان الذي أهم مشكلاته هي مشكلة العناية بنفسه. ومن الطبيعي أن سقراط أدرك أن الإجابة عن تلك

(١) انظر / كريستون أندريه / سقراط / ترجمة بشيرة صارجي ص ٧٦ / المؤسسة الجامعية

للدراسة والنشر / بيروت / سنة ١٩٨٠.

المشكلات تتطلب بالضرورة بعض المعرفة بطبيعة ما هو غير وما هو شر^(١) إذن المعرفة ضرورية في فكر سقراط وهذا يتضح في مقولته المشهورة "الفضيلة علم والرذيلة جهل" إذ يعتقد أن السبب الذي يجعل الإنسان يرتكب الشر هو التقاده إلى المعرفة، ولو عرف لما ارتكبه. وإذن فالسبب الرئيسي للشر هو الجهل الذي ما زال في داخل النفس، ولكي يصل الإنسان إلى الخير لا بد له من اكتساب المعرفة، ومن ثم فالخير هو المعرفة^(٢).

وهذا أراد سقراط توجيه العقل — كما يقول هيجل — ليرتد إلى ذاته، فنأدى بأن المرء لا يمكن أن يتعلم الفضيلة ما لم تكن الفضيلة مفطورة في ذاته من قبل، وكل ما هو فاضل يستولد من داخل الإنسان، فهناك الكلي الكامن في العقل، وأراد سقراط أن يوقظ هذا العور، إذا أمن بأن الروح العامة التي اختفت من الواقع القائم حوله، توجد في عقل الإنسان الفرد إنما المعرفة القطرية فإذا سألناه معرفة بماذا؟ كانت إجابته كما وردت في حوار مع اينديكوس Euthydemus إنما معرفة بالنفس وطبيعتها، فالتاس يمتصون بقدر عظيم من المتع نتيجة لمعرفتهم بأنفسهم، في حين أنهم يجلبون على أنفسهم قدرًا هائلا من الشرور من خلال كونهم تائهين عن أنفسهم وحدودها^(٣).

إذن ولس سقراط ثقة شديدة في الرسالة التي تؤذيها هذه المعرفة في تحقيق سعادة بني الإنسان، فوحده بينها وبين الفضيلة، وأقام على أساسها نوعا من الحتمية ينتقل مباشرة من المعرفة إلى السلوك — منكرًا تماما دور الإرادة الفردية في تقرير هذا السلوك. وسوف نصف حتمية سقراط الصارمة هذه التي أقامها على الإعلاء من شأن العقل باسم الحتمية العقلية^(٤) لأنها تلغي دور العوامل الغير عقلانية في السلوك الإنساني وتجعل كل فعل يصدر من الإنسان من إملاء عقله وحده، وهي حتمية تردد صداها في العصر الحديث لدى رتبه ديكرات الذي قال معبراً عن ذلك "إن أرادتنا لا تقبل إلى طلب شيء أو الفرار منه إلا بقدر ما يصوره لنا عقلنا حسنا أو ردينا، بحيث يكفي أن يجيد المرء الحكم لكي يجيد العمل، وأن يحكم على أحسن وجه لكي يسارع إلى العمل على أحسن وجه"^(٥).

(١) قنطر / د. عزت قرني / الفلسفة اليونانية / من ١٨٥ مكتبة سعيد راقبت / جامعة عين شمس (بدون دت).

(٢) قنطر / د. فيصل عيسى / الفلسفة والإنسان / جنسية العلاقة بين الإنسان والحضارة / من ٨٣ / دار الفكر العربي / بيروت / سنة ١٩٩٦.

(٣) قنطر / د. مصود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / من ٨١.

(٤) المرجع السابق / من ٧٩.

أيضا يتفق وجه نظر نيتشه مع سقراط في أن دافع المعرفة هو الذي يجعلنا نكتسب مزيدا من القدرة على السلوك في الحياة، لكي تقوي سيطرتنا على الأشياء، وتلك كلها أمور تدخل في باب الفعل العملي لا الفكر النظري. فأصل السعي إلى المعرفة إذن أخلاقي، وتفكيرنا ليس إلا وسيلة تمكننا من زيادة قدرتنا على "السلوك في العالم"، والسعي إلى بلوغ الحقيقة ليس له من معنى إلا "عدم الرغبة في الخداع، ولا في خداع ذاتي" — وهذا ينتمي إلى مجال الأخلاق^(١).

أيضا يرى سقراط أن السعادة ليست ناتجة عن شيء مادي من مال وقوة وثراء ومجد وغير ذلك بل هي أثر حالة نفسية أخلاقية، هي الانسجام بين رغبات الإنسان وبين الظروف التي يوجد فيها. فالسعادة تقوم في سيطرة العقل على دوافع الشهوة ونوازع الهوى، ورد الإنسان إلى حياة الاعتدال. يقول سقراط "لأنني أؤكد أن من يريد أن يكون سعيدا يجب عليه أن يلتزم ويمارس الاعتدال ويتجنب الانغماس في الملذات بأسرع ما يمكن أن تحمل قدماء. فإن الشخص المعتدل لا يمكن إلا أن يكون عادلا ومقدسا وشجاعا لا يمكن إلا أن يكون شخصا خيرا غاية الخير، ولا يمكن للشخص الخير أن يفعل شيئا ألا على خير وجه وباتقان أيا كان الشيء الذي يفعله، ومن غير شيئا على خير وجه لابد أن يكون بالضرورة سعيدا أو مباركا"^(٢).

إذن حياة الاعتدال وضبط السلوك يحقق الفضيلة والفضيلة هي قمة السعادة لدى الإنسان وهذا كله يكمن في المعرفة.

يرى سقراط أنه بدون أن تكون لدى الإنسان معرفة محدود نفسه، فلن يكون فاضلا على الإطلاق، وأيضا لو كان لديه معرفة فلا يمكن أن يكون إلا فاضلا^(٣) والواقع أن الارتباط بين المعرفة والخير من العلامات المتميزة للفكر اليوناني، إذ بات تطور الوعي الخلفي أهم مؤشر لتطور الشخصية الإنسانية. فالإنسان بحاجة إلى أن يعي نفسه، أن يدرك عبر المعرفة القوى الكامنة في داخله، حتى يستطيع استخراج ما في داخل ذاته من عناصر الخير والشر. بفضل المعرفة يتمكن الإنسان من السمو بنفسه فوق مستوى الخضوع للأهواء والانفعالات الكامنة فيه فغاية المعرفة هي (تنقية الروح عن طريق تطهير الانفعالات)^(٤).

(١) قطر / د. فؤاد زكريا / نيتشه / ص ٧٨ / دار المعرف.

(٢) قطر / فلاتون / محاورات فيثون / ترجمة د. زكي نجيب محمود / أ. أحمد أمين / ص ٩٥ / مكتبة النهضة المصرية.

(٣) قطر / د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص ٨١.

(٤) د. فيصل عباس / الفلسفة والإنسان / ص ٨٣.

وهذا ما عبر عنه نيتشه من خلال قوله "أن الإنسان لو أدرك عن وعي أنه هو خالق هذا البناء الشامخ من القيم، لعمل على تحقيق هذه الغايات التي يريدها لنفسه تحقيقاً واقعياً، ولازادت ثقته بنفسه، وبقدرته المبدعة. ولكنه في واقع الأمر ينكر ذلك، وبوهم نفسه أنه قد "وجد" هذه القيم فحسب، وألها هناك، مفروضة على الأشياء رغماً عنه، فإذا ما أحس بأنها في وجودها مستقلة عنه، فلن يحاول أن يغير فيها شيئاً، بل سيقبها على حالها، وسيقبل الأمور على ما هي عليه وهكذا يتبين لنا أن أرجاع القيم إلى الإنسان عند نيتشه لا يعبر عن نزعة ذاتية أو صوفية. بل هو في واقع الأمر دعوة صريحة للإنسان كي يمارس فاعليته على أوسع نطاق ممكن^(١).

إذن نتخلص من هذا كله أن هناك اختلاف واضح بين سقراط وبروتاجوراس في تعريف الفضيلة إذ يرى بروتاجوراس أن الفضيلة متعددة وتأتي عن طريق الاكتساب والعلم أما سقراط فقد رأى أن الفضيلة واحدة وهي مغلوبة في النفس البشرية وكامنة فيها والمعرفة هي السبيل الوحيد للوصول إلى هذه الفضيلة.

ورغم هذا الاختلاف بين فكر سقراط وبروتاجوراس إلا أن الفضل يرجع في توجيه النظر إلى الإنسان بما أنه محور الوجود ومقياس كل شيء إلى بروتاجوراس الذي عد من مؤسسي المذهب الإنساني ومنبع الرعة البرجماتية الإنسانية المعروفة عند الفلاسفة المعاصرين ابتداء من ولیم جیمس (١٨٤٢ - ١٩١٠) ودیوی (١٨٥٩ - ١٩٥٢) إلى شیلر (١٨٦٤ - ١٩٣٧). ولقد لعب السوفسطائيون هؤلاء الأعراب عن أثينا دوراً هاماً جداً في توجيه الفكر اليوناني وجهه علمية فلم يعرعو عن نقد كل النظم والتقاليد المتوارثة وبعد الحروب الطاحنة السقي شهدتها أثينا في عصر أفلاطون زاد الاتجاه نحو الواقعية والفلسفة العملية بحيث أصبح البحث عن النفع العملي والنجاح هو أساس فلسفتهم البرجماتية - فالخير عندهم هو أساس فلسفتهم البرجماتية - والعدل أيضاً هو النافع.

ومن أجل هذا تعرضت الحركة السوفسطائية للنقد الشديد لأنها تبرز المصلحة فوق كل شيء في رأي كثير من الأخلاقيين.^(٢)

(١) قنظر / د. فؤاد زكريا / نيتشه / ص ٥٣.

(٢) قنظر / د. أميرة حلمي مطر / دراست في الفلسفة اليونانية (التمثل - الزمان - الوعي الجمالي) ص ٢٩٠ / دار الثقافة للطباعة والنشر / سنة ١٩٨٠.

ولقد عرض أفلاطون في بداية الجمهورية آراء هؤلاء الفلاسفة السفسطائيين الذين ذهبوا إلى التوحيد بين العدل وبين مصلحة الأقوى وكان هو رأي تراسيماكوس السفسطائي وبين جلوكون كيف ينتهي العدل بصاحبه إلى ضياع مصلحته في حين أن الإنسان يستطيع بقليل من النفاق والتزييف أن يحقق كل مصالحه إذا ما تظاهر بالعدل والقدر على إخفاء الظلم تكفي لتحقيق السعادة لصاحبه.

ولكن انصرف مجهود أفلاطون إلى الرد على هذا المنطق النفعي الذي تسلم به السفسطائيون وكانوا بما يملكون من قدرة على الإقناع وعلى التأثير في جماهير الشعب وما يفتنون من فنون اللغة والجدل والخطابة قادرين على تطبيق هذه الفلسفة.^(١)

ولكن أفلاطون يكرس محاوراته المختلفة للرد على هذه الفلسفة وأنه يقرر أن هناك مثالا للعدالة والفضيلة يتغير بتغير الظروف والأحوال وأن هذا المثال خير بذاته موجود باستمرار وأن الوصول إليه ومعرفته يحتاج إلى طهارة النفس فروزيته هي شرط الكمال الأخلاقي ومن هنا يكون التأمل الأفلاطوني شرط الكمال الخلفي وتسبق الفضيلة النظرية عند أفلاطون الفضيلة العلمية، لأن معرفة ما هو ثابت ودائم أو رؤية الخير في ذاته لا صورته المتغيرة هي شرط العمل به وإن كل ما يعده السفسطائيون خيرا من المنافع المادية ليس في الواقع خيرا حقيقيا.

إن معرفة ما هو خير في ذاته والاقتراب بقدر الإمكان من العالم الإلهي كما يقول فيدون وثياتيتوس هو الخير ذلك لأن الآلهة موجودة وغير كما يقرر في نهاية القوانين^(٢) وإذا أخذنا تفسير أفلاطون في محاورته "ثياتيتوس" لمبدأ بروتاجوراس هذا، كان الشيء قريبا جداً بينه وبين المذهب البرهمني الحديث، حتى لقد قال زعيم من زعماء المذهب البرهمني (هو الفيلسوف البريطاني شيلر ١٨٦٤ - ١٩٣٧)^(٣) أنه تلميذ لبروتاجوراس لقد رجع

(١) للمرجع السابق / ص ٣٠.

(٢) د. أميرة حلمي مطر / دراسات في الفلسفة اليونانية / ص ٣١.

(٣) شيلر: ١٨٦٤ - ١٩٣٧ / برهمني تجليزي، وقد سمي شيلر ذراعته الخاصة به (المنزعة الإنسانية) وقد اعتبر الحقيقة من خلق الإنسان. وأعلن أن المعرفة الإنسانية جميعها ذاتية. ويرغم أنه يتبع ولستون جيمس في فهمه للحقيقة. إلا أنه مع هذا اعتد أن النتائج الطبيعية هي وحدها التي يمكن أن تكون معيار للحقيقة. وقد فهم "الواقع" على أنه "الخبرة" على أنه كتلة مرنة لا شكل لها خاضعة لتأثير إرادة الإنسان "العالم هو ما تصنعه منه" فظهر الموسوعة الفلسفية / بشراف روثال يودين /

شيلر في مذهبه الإنساني إلى السفسطائيين عندما نأى بمنه عن كل نزعة عقلية تبعد عن الحياة وتعلق في حدود التفكير العقلي الجرد بل حرص على أن يشبه مذهبه بمذهب بروتاجوراس الذي دعا منذ القرن الخامس ق.م إلى أن الإنسان مقياس كل شيء - واستمد من هذا الشعور أيضاً مبدأ للمذهب أنساني برجماتي على السواء. وعنده أن الحقيقة هي أداة للعمل فهي بالتالي نسبة والمذهب الإنساني عند شيلر تطور البرجماتية التي تحكم على قيمة المعرفة تبعاً لنفعها والمنهج الذي يستند إليه هذا المذهب الإنساني يمكن تطبيقه على الأخلاق والجمال واليتافيزيقا والدين وماتر العلوم؛ فإذا كانت الحقائق ناعمة فإن لها قيمة مؤكدة عند الإنسان، وما دامت لها عنده قيمة فلا بد أن يستعملها لأن وضع المعرفة على أساس منفعتها معناه أننا نحاول أن نصنع العلوم بالصيغة الإنسانية وإن تبطل ادعاءها الاتجاه نحو المطلق. إنه منهج ينأى إذن عن التجريد وعن الميتافيزيقا الأخلاقية وإذا كانت المذاهب التقليدية كلها تجعل من الحقيقة شيئاً سابقاً على العمل إلا أن البرجماتية ترى أن الحقيقة أقرب إلى الاختراع، إنه اختراع يساعد الإنسان على التحكم في الواقع والسيطرة على الأشياء^(١).

فالفيلسوف البرجماتي هدفه البحث عن "المفيد" وهذا يقتضي من الإنسان الضيق على الوسائل أو الذرائع التي تحقق له التوافق بين معتقداته والواقع، الأمر الذي سيؤدي حتماً إلى الاهتمام خاصاً بهذه الذرائع، وإعمال الواقع سيؤدي إلى أن يصبح وجود الواقع مرهوناً بالجانب الذي التقطه منه واعتقد أنه محقق لقائلتي ومنفعتي الخاصة وأخيراً، فإن البرجماتي غير مكلف أصلاً بتغير وجه الحياة الواقعية التي يحياها، بل هو مكلف أولاً وأخيراً بالمحافظة على الوضع القائم، وباتخاذ وسائل جديدة تعينه على التكيف معه^(٢).

فما هي الفائدة أو الغاية في مجال الأخلاق سنجد أنها عند السفسطائيين ألها اللذة، فاللذة غاية للأفعال الإنسانية فمن حق الإنسان أن يستعمل ذكائه في إشباع رغباته بما يجلب عليه من اللذة والسرور بالطريقة التي يرضى عنها، وأخيراً كل الخير في أرواء شهوات الإنسان والحصول على اللذات والابتعاد عن كل ما يجلب الألام والأحزان، فقيمة الفعل الخلقية عندهم تكمن في الغاية من الفعل، فكل فعل يؤدي إلى السرور واللذة ويبعد عن الألم والغم يكون

ترجمة سمير كرم / مراجعة د. هادي جلال، جورج طرابيش / ص ٢٦٧ / دار الطليعة للطباعة والنشر سنة ١٩٧٨.

(١) نظير/ عثمان أمين - شيلر / ص ٤٣: ٤٥ / دار المعارف لوفيف للفكر العربي / (بدون دت).

(٢) نظير / د. يحيى هويدي / درسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة / ص ٢٢٩ / دار الثقافة والنشر والتوزيع / سنة ١٩٩٠.

خيرا، وكل ما أدى إلى الألم أو ابتعد عن تحصيل اللذات يكون شراً، لأن اللذة وحدها هي الخير عندهم والألم وما يؤدي إليه هو الشر^(١).

إذن قولهم بأن اللذة هي الغاية للأفعال الإنسانية وأن الفضيلة هي اللذة جعل أفلاطون يقدم نقداً لا ذعاً وعبثاً على السوفسطائيين.

نقد أفلاطون للأخلاق السوفسطائية

رأي أفلاطون أن القول بأن الفضيلة هي اللذة يحصل آثاراً مدمرة على ميدان الأخلاق، فهو يهدم الأخلاق من أساسها، ويمكن أن نوجز الحجج التي تقدمها فيما يلي:

١- إنه كما أن نظرية السوفسطائيين عن الحقيقة قد هدمت موضوعية الحقيقة وجعلتها ذاتية نسبية، فكذلك نظريتهم في أن الفضيلة هي لذة الفرد ذاتها بدورها قد هدمت موضوعية الأخلاق وجعلتها ذاتية نسبية فلا شر وخير في ذاته في هذه الحالة، بل ستكون الأشياء خير وبالنسبة في أو لك أو لأي شخص والنتيجة الطبيعية هي ظهور النسبية المطلقة في ميدان الأخلاق واختفاء المعيار الموضوعي للخير اختفاء تاماً.

٢- الواقع أن نظرية السوفسطائيين هذه تقدم التفرقة بين الخير والشر، إذ طالما أن الخير هو يلد للفرد، وطالما أن لذة فرد ما قد تكون ألماً أو شراً لشخص آخر فإن الفعل الواحد قد يكون خيراً وشرّاً في نفس الوقت وخيراً بالنسبة لشخص ما وشرّاً بالنسبة لشخص آخر، والخير والشر هنا لا يتميز كل منهما عن الآخر بل هما شيء واحد.

٣- اللذة هي إشباع رغباتنا، ورغباتنا مجرد مشاعر ووجدانات ومن ثم فإن نظرية السوفسطائيين تقيم الأخلاق على المشاعر والوجدانات غير أن الأخلاق الموضوعية لا يمكن أن تؤسس على أمور كالمشاعر التي تتصل بهذا الفرد أو ذاك لأنه نريد أن نصل إلى قانون للأخلاق وإذا كنا نريد للناس جميعاً أن تسر عليه فلا بد أن يتم هذا القانون على أساس ما هو عام ومشترك بين الناس جميعاً أعني: لابد أن يقوم على العقل.

٤- أن غاية السلوك الأخلاقي لابد أن تقع داخل نطاق الفعل الأخلاقي نفسه لا خارجه أعني أن الأخلاق لابد أن يكون لها قيمة ذاتية أو قيمة في ذاتها لا قيمة خارجية فحسب، لكن النظرية السوفسطائية تضع غاية الأخلاق خارج نطاق الأخلاق فترى أننا نفعل الخير لا من

(١) د. محمد السيد الحلبي / في علم الأخلاق قضايا ونصوص / ص ٢٧٠، ٢٨ / سنة ١٩٧٩.

أجل ذاته بل من أجل اللذة وهكذا تصبح الأخلاق عندهم وسيلة لا غاية، وسيلة تحقق لها غاية أخرى هي التمتع باللذات.^(١)

وهذا النقد عارض أفلاطون اتجاه السوفسطائيين النسي، ودافع عن الرأي القائل بأن أحكام الناس، عما هو خير وشر، ينبغي ألا تخضع لمقاييس متغيرة مثل مشاعرهم وأذواقهم الفردية، وإنما يجب أن تكون المقاييس التي تخضع لها هذه الأحكام ذات طابع عام وشامل لا يخضع للتغير والتطور ولا يعترف بكثرة الأفراد أو أخلاقهم، ولا يتم كذلك إلا إذا قامت الأخلاق على أساس ما هو عام عند الناس جميعا أعني العقل وحده^(٢) فمثلا نجد أن لا يمكن أن تكون اللذة هي معيار ومقياس لأفعالنا كما أوضح د/ زكريا إبراهيم حيث يقول "إذا كنا قد رأينا فيما سبق أن الفلسفة قد انبثقت عن "الدهشة" فإننا سنرى الآن أن "الأخلاق" أيضا قد صدرت عن ضرب من "الدهشة" والواقع أن مثل "الأخلاق" كمثل الميتافيزيقا؛ من حيث أن كل منهما لابد من أن تبدأ برفض بعض "البيانات" evidences ولكن على حين أن "البيئة" التي ترفضها الميتافيزيقا هي إمدادات الحس، نجد أن "البيئة" التي تشك فيها الأخلاق هي "اللذة" Le Plaisir ولو كان يكفي أن ينشد المرء اللذة، ويتجنب الألم، أعني أن يسير الطبيعة بصفة عامة، لما تلقى مخلوق أدنى صعوبة في أن يطيع بمكارم الأخلاق ولكن الشعور الخلقى لابد من أن يجيء ليظهرنا على أن "حساب اللذات" أعجز من أن يحقق للإنسان ما يصبو إليه من توازن نفسي، وأن "حياة اللذة" لا يمكن أن تفضي إلا إلى حالة اليمة من التشتت الروحي أو العوزع النفسي. وهكذا يتخذ التفكير الخلقى منذ البداية طابع "الإشكال الفلسفي" إذ يشعر الفيلسوف بأن المشكلة الخلقية لا تحل على المستوى الطبيعي أو البيولوجي الصرف. ومعنى هذا - بعبارة أخرى - أن إثارة المشكلة الخلقية قد أقرنت بتحويل "بيئة اللذة" إلى إشكال فلسفي، فكانت "الأخلاق" تزاوza فلسفيا عن مدى قدرة "الطبيعة" على توجيه سلوكنا أو مدى تأثير "مبدأ اللذة" على اتجاه ضميرنا^(٣) وهذا ما بدأ واضحا في مذهب مل^(٤)

(١) قطر / د. إسماعيل عبد الفتاح إسماعيل / فلسفة الأخلاق ص ٨٤، ٨٥ / دار الثقافة للنشر والتوزيع / سنة ١٩٨٥.

(٢) المرجع السابق / ص ٨٦.

(٣) قطر / زكريا إبراهيم / مشكلات فلسفية (مشكلة الفلسفة) ص ١٥٤ / مكتبة مصر (د.ت.).

(٤) مل (١٨٠٦ - ١٨٧٣) أبو الفيلسوف جيمس مل. ولد بملدن، ولم يتلق العلم في المدارس

في المستنعة وهذا حين قال "ليست اللذة راجعة كلها إلى اللذة الجسمية وكميتها، كما اعتقد بنيتام"^(١) وإنما هناك لذات تابعة للكيفية أي لاعتبارات معنوية، فمما لا شك فيه أن وظائفنا متفاوتة رتبة وقيمة، وإن حياة الوظائف العليا أشرف من حياة الوظائف الدنيا. يدل على ذلك أن ما من إنسان يرضى أن يستحل حيواناً أعجم، اللهم لا أفراداً جدد قليلين، إن الإنسان البالي خير من خنزير شيطان، وإن سقراط معذبا خير من جاهل راضي. هذا ما يراه الإنسان الملهذب ويؤثر لنفسه. وهو كذلك يؤثر المنفعة العامة على منفعة الخاصة، إذ أن النفعية تقتضي الفاعل الحكيم أن يعمل للآخرين كما يجب أن يعملوا له، وهذا الإيثار شرط الحياة الاجتماعية التي هي شرط المنفعة الشخصية.^(٢)

ولكن د/ يوسف كرم يرى أن مذهب المنفعة عند مل يحوي تناقضاً واضحاً باد للعيان، ففي النقطة الأولى يوحد مل بين الكيفية العليا والمنفعة العامة والفضيلة، فيجعل من الفضيلة عملاً معقولاً مراداً لذاته مع مغاييرته للمنفعة الحسية. وأما في النقطة الثانية فلأن النفع الذاتي هو الأصل والمغيار في المذهب الحسي، فكيف نطالب بإحضاره للنفع العام؟ ومهما يقل أن هذا شرط ذاك فكثيراً ما يتعارضان، فباسم أي مبدأ يفرض على الفرد اختيار منفعة المجموع دون منفعة هو؟ التناقض باد للعيان هنا وفي كل مسألة، وهو تناقض المذهب الحسي مع الحقيقة الشاملة.^(٣)

إذن لابد أن يحدد المبدأ الأخلاقي عن طريق المثل الأعلى الذي ينبغي أن يحدد المعيار الأمثل للسلوك القويم، لابد أن يكون المعيار أو المقياس هو اللذة أو المنفعة لذلك يرى د/ زكريا

بل يتهدد لبوه بالتطعيم. تأثر بكتابات فيلسوف النفعية بنتام، كان مل من الداعين للمذهب النفقي. فمعيير الحكم على الأفعال بالصواب والخطأ يكون بمقدار ما يمنح من لذة وما تحجب من ألم / انظر عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلاسفة / ص ١٣٤.

(١) بنتام. (١٧٤٨ - ١٨٣٢) زعيم الفئالين بمذهب المنفعة، ولد في لندن، كان بنتام قد قرأ هلقتيوس. وتأثر بمبدأ السعادة القصوى واعتنق المذهب النفقي بطريقه في أهم كتبه "مدخل إلى مبادئ الأخلاق واقتشريع" / انظر موسوعة الفلسفة والفلاسفة / د. عبد المنعم الحفني / ص ٣١٩.

(٢) انظر / د. يوسف كرم / تاريخ الفلسفة الحديثة / ص ٢٤٩.

(٣) المرجع السابق / ص ٣٤٩.

إبراهيم أن من واجب فيلسوف الأخلاق - في مجتمعا العربي المعاصر - أن يسلط الضوء على الكثير من "القيم" التي يتجاهلها الناس: كالمعرفة، والثقافة والتذوق، والفن..... الخ
وربما كان الخطر الأكبر الذي يهدد للأخوذيين بسحر المتعة هو الوقوع تحت "وهم اللذة" أو "خداع السعادة" مما قد يدفع بهم نحو الجري سعيًا - وراء سراب المتعة، لكي لا يلبث الواحد منهم أن يجد نفسه - في خاتمة المطاف أمام تقاويل براقية لا تختلف وراءها سواء الإحساس بالخواء!

وإذا كانت من واجبنا اليوم أن نعمل على تذوق قيم الحياة - بكل ما فيها من وفرة وامتناء - فذلك لأن إحساس المرء بوجود رهن بتلك الحساسية الأخلاقية المترتبة التي تنفتح لشقى ضروب الثراء الكامنة في الحياة.

ولابد لفيلسوف الأخلاق من أن يهيئ فيحاول استثارة قدرتنا على الإعجاب، حتى يصبح في مقدور الإنسان العربي أن يدعش، ويعجب، ويحمس، ويتذوق، و يعاود النظر إلى عالم الأشياء والأشخاص والأحداث بعين نفاذة ترى "القيم" وتترك "المعاني"!

وسيلظل الإنسان المتحضر الواعي بذاته، هو على النقيض تماما من الرجل الجمالي الغليظ الصلب، أو الإنسان المغلق المتقفر المتجمد، لأن الوعي وثيق الصلة بالتذوق، ولأن الحاضرة تسير دائما جنبا إلى جنب مع تزايد الحساسية للقيم. أفلا يحق لنا إذن أن نقول إنه لا بد للفلسفة - في مجتمعا العربي المعاصر - من أن تهني على استثارة إحساسنا بالقيم؟^(١)

وعلاصة القول إنه على الإنسان المعاصر أن يضبط موازنة التي يميز ما بين الحق والباطل وبين الفضيلة والرذيلة وبين ما هو جميل وقبيح؛ وما تلك الموازين التي تقوم للإنسان بهذا التميز سوى مل يطلق عليه اسم القيم.

فالإنسان أينما وجد ومقى وجد فإن عليه بالضرورة مسئوليات تجاه نفسه وتجاه المجتمع الذي ينتمي إليه وقبل كل هذا عليه مسئوليات تجاه ربه.

(١) قنر: د/ زكريا إبراهيم/مشكلات فلسفية/مشكلة الفلسفة ص ٢٦١/٢٦٢

فلقد خلق الله سبحانه وتعالى الإنسان ووضع فيه قوتان قوة الخير وقوة الشر وترك له حرية الاختيار. فلإنسان يستطيع أن يفعل الخير ويستطيع أن يفعل الشر، ويستطيع أن يسر بناء على العقل ويستطيع أن يسر بناء على الرغبة والميل. ولقد وهب الله سبحانه وتعالى الإنسان القدرة على ذلك وتركه شأنه.

فالإنسان إذا جعل اللذة معياراً ومقياساً لأفعاله فقد ذاته وأصبح مغترباً عن نفسه وعن مجتمعه كما حدث في واقعنا المعاصر وما نعانيه اليوم من فقدان للقيم والأخلاق العليا وما أدى إلى كسل هذه الحروب والتطاحن بين دول عظمى فقدت الميزان والمقياس الأخلاقي وأصبحت تقيس الأمور بمقياس المنفعة والمصلحة الشخصية ودول صغرى تريد أن تحافظ على أرضها وهويتها.

فالحضارة المادية المعاصرة قد فتت كيان الإنسان المعاصر ومزقت حقيقته وضعت مركزه، وقضت على مهمته الحقيقية في الوجود؛ لذلك تاه الإنسان تيهاناً مروعاً في الظلمات جاهلها وماديتها.

و عبور الإنسان لهذا التيه والاعتراب لا يكون إلا بالتمسك بالقيم الأخلاقية الحميدة التي هي ضابط ومعار لسلوكتنا وأفعالنا وهي بمثابة رهبان السفينة التي لو تمسك الإنسان بها لوصلت به إلى بر الأمان.

الإنسان السياسي في فكر بروتاجوراس

نشأت طائفة السوفسطائيين لتقوم بتلبية حاجة الناس إلى المعرفة بهذه الوسائل التي لا غنى عنها للنجاح في الحياة العامة، وكان أكثر السوفسطائيين من التخصصين في علوم اللغة والخطابة والجدل؛ لذلك عدت فلسفتهم ثمرة للحياة الديمقراطية في أثينا وتعبيراً قوياً عنها^(١) فالسوفسطائيين كانوا أول من وجه الفكر الإنساني إلى الإنسان بتواحيه الاجتماعية والسياسية

(١) انظر: د. أسيرة طمسي مطر/الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها/ص ١١٨/دار قباء للطباعة والنشر ١٩٩٨م.

علي وجه الخصوص، ويكفي أن نقرر تركيزاً علي أهمية السوفسطائيين أنهم أول من القوا بحيط الفكر السياسي في ملحمة التاريخ الإنساني الطويل^(١).

فلم يعد السفسطائيون ينظرون إلي القوانين علي أنها مستمدة من قانون اللوغس الإنساني كما اعتبرها هيرقليطس من قبل، بل أصبح ينظر إليها علي أنها من ابتداع البشر الحر وحدهم، وهذا ما عرف فيما بعد بنظرية المقد الاجتماعي^(٢).

وبما أن بروتاجوراس كان من أشهر ممثلي السوفسطائية فلقد غاص بروتاجوراس في تاريخ الفكر السياسي اليوناني كزعيم لمبادئ العدالة والقانون والنظام مؤمناً بأنها كلها قيم موضوعية. والشكل الديمقراطي لتحقيق تلك المبادئ متفق تماماً مع مفهومه الخاص عن الحقيقة والمنفعة.

وقد استهدف نشاطه كحرب ومتور الارتقاء بالفن السياسي ونشر الأفكار والقيم الديمقراطية^(٣).

لقد جسد بروتاجوراس إيمانه بالحرية الإنسانية هذه عندما ذهب في الأسطورة الواردة في اغشورة المسماة باسمه إلي ضرورة أن تفسح المدينة في تنظيمها أموراً السياسية مكاناً للاستماع إلي كل الآراء السقي يدلي بها كل مواطنها بلا استثناء؛ فالفضيلة متاحة للجميع وليست حكراً علي قلة فقط نيلاً^(٤).

أذن كل إنسان حر في اعتناق كل ما يراه صواباً وحر في تقديم الرأي الذي يراه مفيداً سياسة مدينته وبروتاجوراس بهذا ينظر إلي الإنسان كما قلنا نظرة متفائلة، إذ رأي أن لديه القدرة علي السيطرة علي الظروف المحيطة به وتسخيرها لنفسه من خلال الوسائل الخاصة بالمعرفة والتعليم.

(١) انظر د. علي عبد المعطي محمد/الفكر السيلسي العربي/ص ٤٠/دار المعرفة الجامعية/١٩٩٦م.

(٢) د. محمود مراد/الحرية في الفلسفة اليونانية/ص ٣٠٠

(٣) انظر: فلاح، تروسيان/الفكر السيلسي في اليونان القديمة/ترجمة حنا عبود/ص ٧٩

(٤) انظر: فلاطون/بروتاجوراس/ص ٦٠: ٦٣

ومن المرجح أن بروتاجوراس قد عمل هذه النظرية عندما من دعوته لمستعمرة ثوري الذي كلفه به الزعيم الديمقراطي بركليس عام ٤٤٣ ق.م. فمن المرجح أنه قد وضع لها دستوراً ديمقراطياً يراعي ويكفل تحقيق الحرية والمساواة لجميع رعاياها علي حد سواء^(١). إذن تبين من هذا أن السفسطائية كانت استجابة دقيقة لروح ذلك العصر بوصفها حركة فكرية اجتماعية سياسية.

فلو وقفنا علي طبيعة الأوضاع الاجتماعية التي كانت سائدة في اليونان في ق الخامس (ق.م) لنسبنا إلي مدي أثرت هذه الحركة في الشعب اليوناني الذي كان السواد الأعظم منه محروماً من الحقوق السياسية، والحالة الاجتماعية التي كان يتعرض لها الشعب اليوناني في القرن ومطلع القرن الخامس (ق.م) حتى أن بعض الإحصائيات تقول إن عدد العبيد وحدهم كان حوالي أربعمئة ألفاً، مقابل ألف من المواطنين الأحرار. وهؤلاء الآخرون كانوا مقسمين تقسيماً غير دقيق إلى أنصار الأوليجارشية (حكم الأقلية) و أنصار الديمقراطية. وهنا لابد لنا من القول أن أنصار الأوليجارشية — بالرغم من أنهم أقلية بالنسبة للأحزاب الأخرى، ولكنهم كانوا متضامنين، ويساعدون بعضهم البعض في الشؤون السياسية والقانونية، وتربطهم رابطة العداءة المشتركة للطبقات الفقيرة التي كانت تنافس طبقتهم المؤلفة من الأشراف وكبار ملاكي الأرض وبعض التجار وأصحاب رؤوس الأموال، وهذه هي التي كانت تحكم أثينا بقبضة من حديد في ق السادس أوائل القرن الخامس (ق.م) هكذا وضع جعل الطبقات الفقيرة تتعين الفرص للانتفاض علي الأوليجارشية وانتزاع السلطة منها وخاصة بعد أن عمادت هذه الأخيرة في اضطهاد الناس واستغلالهم^(٢).

و لكن في صدر القرن الخامس (ق.م) تعرضت أثينا لهجمات الفرس التي أدت إلي إلحاق هزائم كبيرة باليونانيين. ورأى اليونانيون نتيجة لذلك أن الأوليجارشية هي المسؤولة عن تلك الهزائم، لذلك تجمعت الفئات الفقيرة و انضموا إلي جمهور الساحل من تجار وفلاحين

(١) انظر: محمود مراد/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ ص ٧٧

(٢) انظر: محمد كريم / تطور الفكر السفسطي (من مصر القديمة حتى الإسلام) / ص ٦٩.
المكتبة المصرية / سنة ١٩٩٤.

وحرفيين، ودحروا الفرس في معركة سلاميس البحرية عام ٤٨٠ ق.م. وبهذا يكونون أثبوا للطبقة الأوليجارشية أنهم خير من يدافع عن اليونان، وفي أعقاب ذلك تشكلت المجالس الشعبية منهم. وبذلك تقلص نفوذ الأوليجارشية، وتعزز نفوذ النظام الديمقراطي؛ ولكن هذا لا يعني إطلاقاً أن الأوليجارشية استسلمت تماماً لتلك الهزيمة التي لحقت بها من قبل الديمقراطيين والديمقراطية كطبقة جديدة ظهرت على المسرح السياسي، كانت بأمر الحاجة إلى التعبير عن مشاعرهم وقيمتهم الجديدة، كي تستطيع الصمود أمام خصومها اللذين كانوا يتجنبون الفرص للانقضاض عليها. لذلك ظهرت الحركة السفسطائية في تلك الفترة بالذات، لكي تعبر عن تطلعات ومطامح القوى الديمقراطية الجديدة^(١).

وهنا لابد لنا من القول أنه في هذه الفترة حدثت تطورات في بنية المجتمع اليوناني من الوجهتين الاجتماعية والاقتصادية فلقد حدث تغير المجتمع وانتقاله من مجتمع زراعي - لا يعتمد الفرد فيه قيمته ولا قوته إلا من قوة القبيلة التي ينتمي إليها أي مجتمع تجاري يقوم على الجهد الفردي والمهارة الخاصة^(٢).

إذن هذا العامل يشكل بالإضافة إلى العامل الأول، الأساس في أن يكون ظهور الحركة السفسطائية ضرورة تاريخية وبناء على ما تقدم يمكننا القول، أن السفسطائيين كانوا أصحاب قضية وحلّة رسالة إنسانية، لا سيما وأن معظمهم كانوا قادة وأعضاء فاعلين في الحزب الديمقراطي، وكان لهم دور كبير في صياغة أسس النظام الجديد، إذ أوكلت إلى أهم مفكرهم "بروتاجوراس" مهمة وضع دستور للبلاد ومسائل تشريعية أخرى^(٣) وإمعاناً في الإعلاء من شأن الإدارة الإنسانية جعل السفسطائيين الإنسان يارادته العقلية الواعية هو معيار الأشياء جميعاً، وأنه المتصرف الأول والأخير في أفعاله، فلا عجب أن نراهم - في حراستهم في فلسفة الحضارة والدين والقانون - يردون القانون والدين والحضارة بمجملها إلى ابتكارات الذات الإنسانية الحرة. وهم في هذه الخطوة يعكسوا بلا شك إيمانهم العميق في الحرية الإنسانية وفي قدرات

(١) فخر: المرجع السابق/ص ٧٠

(٢) فخر: د. أميرة طهي مطر / الفلاسفة اليونانية ص ١١٨

(٣) فخر: د. محمد كريم/ تطور الفكر الفلسفي السفسطي/ص ٧٠

العقل البشري البالغة ليس على الصمود فحسب أمام ضغوط القدر وأوامر الآلهة الصارمة، ومتطلبات القوانين المتجبرة، بل وعلى خلق الدين نفسه والمقانون ذاته^(١) فالإنسان عند بروتاجوراس هو الذي أرتقي بنفسه تدريجياً من المرحلة الحيوانية الوحشية إلى مرحلة التمدن. فاخترع الإنسان كافة الوسائل الضرورية من أجل حفظ وجود (المسكن — الزراعة — اللغة — الدين — النظام السياسي والاجتماعي) فكان قيام الحضارة في رأيه مرتكزاً على الجهد الإداري المختار من قبل الإنسان نفسه. إذ شيد الإنسان يارادته الحرة جوانب حضارية من أجل خيره هو الأعظم، وهي جوانب متغيرة ونسبية تتباين من مجتمع لآخر. ومن الملاحظ في تصور بروتاجوراس السابق لمصدر الحضارة الإنسانية أنه تصور متفائل يجعل السعادة وحياة الفضيلة أمام الجنس البشري في المستقبل وليست في الماضي السحيق قبل قيام المجتمع البشري على نحو ما سوف يقول أفلاطون فيما بعد وسوف يقول روسو في عصرنا الحديث. لقد نظر بروتاجوراس إلى الحضارة على أنها ارتقاء من الأدنى إلى الأعلى، ومن حالة البداوة الأولى إلى المدنية الاستقرار، ارتقاء قام به الإنسان وحده بعقله وعمله الذاتي^(٢).

كان بروتاجوراس أول من قال بنظرية "العقد الاجتماعي" إذ تخبرنا الأسطورة الواردة في الميثافور المسماة باسمه بأن الناس عندما فشى بينهم الاقتتال الجماعي في حياة الغاب تجمعوا معاً في مدن ووضعوا القوانين التي تنظم حياتهم فيها — نظراً لشعورهم بأن حالة الوحش هذه سوف تفتك تماماً بالجنس البشري، فتواضعوا فيما بينهم على وضع مجموعة من القوانين التي تحرم الاقتتال، وتنص على احترام حقوق الآخرين^(٣).

وهذا ما عبر فيما بعد هوبز حين بين من خلال تعريف القوة إن كل فرد يجاهد في تحقيق رغباته، وأن هذه الرغبات تختلف من فرد إلى آخر طبقاً للتكوين البدني، والمستوى الثقافي والخبرة، ومن ثم فإن الناس يتساوون من حيث إقدامهم على إشباع رغباتهم. ولكن المساواة لا تكون تامة، حيث أن الأقوياء بدنًا، والأذكاء عقلاً يستأثرون بالأغلبية القصوى من

(١) انظر: د. محمود مراد/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ص ٢٩٦-٢٩٧

(٢) د. محمود مراد/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ص ٢٩٩

(٣) انظر: أفلاطون - بروتاجوراس /ص ٦١

الثروات والامتيازات، بينما لا يبقى الضعفاء وقليلي الحيلة والذكاء إلا قليل، وهنا في حالة الطبيعة امتازوا بالمساواة، أي أن كل إنسان كان مساوياً لكل إنسان آخر^(١).

إذن فالإنسان كان في حاجة ماسة إلى وضع قانون يضمن له حريته ويحافظ على بقائه وحياته.

وكما يقول كارل بوبر^(٢) في وصفه للدولة علي أنها نوع من العيش المشترك التعادي من أجل منع الجريمة وحفظ الحقوق المختلفة لأنها ليست استجابة لحاجة طبيعية كما سوف يقول أرسطو فيما بعد أو غريزة اجتماعية، بل نوع من المجتمع الصناعي بين الأفراد لإشباع وحماية المصالح الفردية علي نحو ما سوف يقول توماس هوبز وجان جاك روسو ولوك في عصرنا الحديث^(٣) ولكن لوك يعارض هوبز في تصويره الإنسان قوة غاشمة، وتصوره علي حال الطبيعة حال توحش يسود فيها قانون الأقوى، ويذهب إلى أن للإنسان حقوقاً مطلقة لا يخلقها المجتمع، وأن حال الطبيعة تقوم في الحرية، أي أن العلاقة الطبيعية بين الناس علاقة كان حر بكان حر تؤدي إلى المساواة. والعلاقة الطبيعية بالية بغض النظر عن العرف الاجتماعي، وهي تقم بين الناس مجتمعات طبيعية سابقاً علي المجتمع المدني، وقانوناً طبيعياً سابقاً علي القانون المدني وعلي ذلك ليس للناس بالطبع حق في كل شيء كما يزعم هوبز، ولكن حقهم ينحصر في تنمية حريتهم والدفاع عنها وعن كل ما يلزم فيها من حقوق، مثل حق الملكية وحق الحرية الشخصية وحق الدفاع عنها^(٤).

(١) Denning, political theories, book II p. 209

(٢) د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية/ ص ٣٠١

(٣) كارل بوبر: يهودي تمسلاوي، ولد بغينا عام ١٩٠٢ أرتبط أسمه بجامعة فيينا من الموضوعين المنطقيين

نظر: عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة و الفلاسفة ص ٣٢٤

(٤) انظر: د. يوسف كرم/ تاريخ الفلسفة الحديثة/ ص ١٥٩ / ط ٥ / دار المعارف.

وهذا أيضاً ما يراه جيريل مارسيل^(١) فهو يرى أن محور الرئيسي في التأمل الفلسفي هو المشاركة. والحرية التي لا يتحدد معناها إلا بالقياس إلي هذه للمشاركة "التواصل لا يضاف إلي وجودي الخاص بل شكل بعداً حيوياً من أبعاده، باعتباري كائناً موجوداً في مواقف وباعتباري كائناً حراً"^(٢).

أذن يري مارسيل أن الحرية الحقيقية هي في المشاركة والتواصل مع الآخر ولكي يكون هناك تواصل لابد أن يتنازل الفرد بمحض حريته بجزء من هذه الحرية لطبع القوانين، فالأمر كله متوقف علي إرادة الفرد الأخلاقية الحرة.

وقد سبق ورد بروتاجوراس القوانين إلي تواضع البشر فيما بينهم، ألما اتفاق مبرم بين المواطنين لحماية حقوقهم الفردية من اعتداء الآخرين عليها والعكس وأعتبر المدنية هي جماع السعادة والفضيلة لكل المواطنين^(٣) وإذا كانت القوانين عند بروتاجوراس ترجع إلي اصلها إلي الاتفاق الإنساني، ومن ثم فهي نسبة باختلاف الزمان والمكان يري سقراط غير هذا فهو يري أن القوانين سواء كانت قوانين مكتوبة وضما البشر لتحقيق السلام والسعادة في المدنية أو كانت قوانين غير مكتوبة مسمدة من إرادة الآلهة فهي حقائق ثابتة متوازنة ينبغي المحافظة عليها من أي تغيير أو تبديل. فالقانون عنده هو رمز للعقل ينبغي أن يسود وينظم القوضى وطاعته واجبة ولا يجوز للحكيم أن يخالف قوانين المدنية المكتوبة لأن الثورة عليها ألما تعني تحطيم كيان المدنية والمخيار قيمها المتوارثة^(٤) أيضاً يري سقراط إن حكم الدولة يجب أن يكون في أيدي الحكماء العادلين والأخيار المديرين علي الحكم وهؤلاء قلة بالضرورة^(٥).

(١) جيريل مارسيل (١٨٩٨-١٩٧٣) من أصلام الوجودية الفرنسية. وقسطن أسمه بالوجودية المؤمنة إن كان هو قد رفض أن يدرج أسمه ضمن قائمة الوجودية/ وقرر أن تسمى فلسفته (سقراطية الحديثة) انظر: د. عبد المنعم الحفني/ موسوعة الفلسفة القلائدية.

(٢) انظر: روجيه جلروي/ نظرات حول الإنسان / ترجمة د. يحيى هويدى / ص ١٦١ / القاهرة / عام ١٩٨٣.

(٣) انظر: فرسوط/ المدينة ترجم/ بلترمي مستأنهتر تعريب أحمد اظمى السيد / ص ٢٣٠ / دار الكتب المصرية/ القاهرة.

(٤) انظر: د. أميرة حلمي مطر/ الفلسفة اليونانية/ تاريخها ومشكلاتها/ ص ١٥٢.

(٥) انظر: نواتر سنويس/ تاريخ الفلسفة اليونانية/ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد/ ص ١١٧.

وقد صدق علي هذا الرأي من بعده أفلاطون أرسطو وهذا ما يوضحه فكرهم السياسي. كان سقراط مجهز علانية بأمنية بأن يحكم الناس أحكم الناس، وكان يثور إذا رأي تعيين الحكام والشيوخ خاضع للمصدة والاتفاق أو للظروف والملاسات، ومارس حرية السياسية بأقصى ما يستطيع حتى أنه رفض التصويت علي الحكم بالإعدام علي القادة الذين قاتلوا في (أورجينوز) غير مهتم بالغلبيات الشعبي، ولا يفضب الحاكمين.

سخر سقراط من السوفسطائيين وتلاميذهم. وهاجم نظريتهم عن الحق للأقوى ذاهباً إلي قدسية القوانين وضرورتها وكليتها إلي الجميع^(١).

إذن القوانين عند سقراط ثانية لا تتغير بتغير الظروف والازمان ولها قدسية كبيرة واجبة كما سبق وأوضحنا ولكن هناك من الكتاب من يري أن السفسطائيون قد ظلموا أو أسئ فهمهم فنرى مثلاً أن د. محمد كريم يدافع عن الفكر السفسطائي فهو يري أن هذا الفكر فهم خطأ من قبل سقراط أفلاطون وغيرهم. إذ يري أن السفسطائيين هم أول من اكتشف القدرة الإبداعية الخلاقة لدي الإنسان. ومن الطبيعي أن يكون توجههم ونزعته، هي التي أدت بهم إلي السر في الطريق الصحيح إلي اكتشاف الحقائق. إذ كانوا يؤمنون بأن الإنسان هو الذي يدع قيمه وعاله الإنساني ونفسه ومثله العليا.

وهنا لابد لنا من التذكير أن الغريق — في المرحلة السابقة علي السفسطائية — كانوا يعتقدون بأن كل ما هو موجود إنما هو متشكل مسبقاً، أن الإنسان ليس بحاجة إلي أن يدع مثلاً علياً بقدر ما هو بحاجة إلي أن يكتشف المثل المعدة بشكل ناجز من قبل. إذا من هنا يصبح واضحاً إلي أي حد كان السفسطائيون أول من اكتشف قيمة الإنسان وطاقته، وأول من سعي إلي تحريره من كافة القوى المجهولة التي كان الإيمان بها يحول دون نمو قواه العقلية وتطورها^(٢).

ونقطة التحول الهامة في هذا المجال لدي السفسطائيين كانت علي درجة كبيرة من الأهمية والخطورة. فإذا كانت الفضائل المذكورة موزعة بين الناس علي قدم المساواة، فإنه

(١) انظر: د. علي عبد المعطي / الفكر السياسي الغربي/ص ٤٣.

(٢) انظر: د. محمد كريم / تطور الفكر الفلسفي السياسي / ص ٧١

سيترتب على ذلك نتيجة هامة، وهي أن الإنسان لا يعود يقع تحت رحمة الأعراف والتقاليد التي تجعله يتجمد عند حدود معينة. فطالما أن لديه، القدرة على الإبداع، شأنه في ذلك شأن أي إنسان آخر، فهذا يعني أن في مقدرة الادعاء بحقه في خلق النظام الاجتماعي والسياسي الذي يلي حاجاته الإنسانية، وحقه في تعديل ذلك النظام كلما اقتضت الضرورة ذلك، فانطلاقاً من هذا المفهوم للإنسان قال السفسطائيون أن كل أمة تبتدع قوانينها بنفسها على أساس قناعتها التامة بأن ما تبتدعه إنما هو بالضرورة والملائم لازدهارها وتطورها^(١)، والأمر هنا لا يقتصر فقط على إبداع الإنسان في المؤسسات الاجتماعية والسياسية. بل وسع السفسطائيون من نطاق قدرة الإنسان على الإبداع لتشمل كافة الميادين الثقافية. فقد قالوا بهذا الشأن أن حقائقنا هي كمؤسساتنا من صنع البشر. فالحقيقة لها معيار أعلى يمكن قياسها على أساسه سوي الإنسان نفسه. ولهذا فهي حقيقة إنسانية ومن هنا انطلقت صيحة "بروتاجوراس" المشهورة "الإنسان مقياس الأشياء كلها. مقياس ما يوجد ومقياس ما لا يوجد"^(٢).

إذن يتضح لي بما سبق أن السوفسطائيون كان هدفهم الأساسي ينصب على تدمير العادات والتقاليد البالية والتي يرون أن الحاجة ملحة في تغييرها لأن هذه التقاليد ما هي إلا عائق وحجر عثرة أمام تقدم الإنسان وحائل أمام قدرته الإبداعية الخلاقة ولم يكن هدفهم كما قيل هو تدمير القيم الأخلاقية هلى الإطلاق.

لقد رأي السفسطائيون أن هناك أساسين رئيسين يبران خضوع الناس للقوانين:

الأول: هو أنفسنا تصاغ من قبل الحكماء. أما الثاني فهو أننا نمثل خلاصة لعملية التصحيح المستمرة للممارسات الخاطئة الإرادية وغير الإرادية على السواء.

إن دراسة هذين المعيارين يبين أن السفسطائيين لم يكونوا يسمعون إلى تدمير القيم الاجتماعية على العموم وإنما إلى تدمير المعايير التي فرضتها الأعراف والتقاليد البالية، وإحلال معايير جديدة محلها، يكون الأساس فيها هو حكم العقل وضمان حماية مصالح الناس التي تتغير على الدوام. ولكن هنا لا بد من القول أن الخضوع للقوانين، لا يجب أن يكون ضاراً في وقت

(١) Landman . m. man in mirror of his thought applied literature press . p.34 (1979)

(٢) قنر: محفورة فلانطون/ بروتاجوراس / ص ٣٢٥

آخر. ولذا فإن تصحيح ذلك الوضع باستمرار يضمن علي الدوام وجود معايير جليدة تتفق مع ما هو في صالح الناس، ومفيد لهم^(١).

وهذا ما أكد بروتاجوراس الذي جسد في شعاره "الإنسان معيار" واقعة حرية الإرادة الإنسانية. تجسيدا صريحا فهو يؤكد علي مسؤولية الإنسان الكاملة عن أفعاله، طالما أختار هذه الأفعال بمحض إرادته الحرة، وليست بفعل أي شيء خارجي^(٢).

يري بروتاجوراس "أنه بناء علي قرار أرادته الحرة" لما كان لأشكال العقاب والتأنيب أي معني ولا أحتية أصلا. فلا أحد سوف يتري ليعلم أو يؤنب أو يعاقب من ترجع جرائمه إلي قوى أخرى غير إرادته الحرة كالطبيعة أو الصدفة أو القسر. فمن الحق أن يعاقب إنسان الضعفاء والمذنبين وهو يعلم أن هذا النوع من الخطأ من عمل الطبيعة^(٣).

ولما كان الخطأ في رأي بروتاجوراس الذي يركبه الإنسان يرجع إلي نقص المعرفة والإلمام بالأعمال الحسنة، فقد نادي بروتاجوراس بأن حياة الإنسان في المدينة سلسلة متواصلة من عمليات التعليم، فالأسرة والدولة والمدرسة والقوانين كلها مؤسسات تربية لتوعية الناس بالخير، حق لا يكون أمام المذنب أي مبرر لأجرامه. ولم ينظر بروتاجوراس إلي العقوبات التي توقعها القوانين علي أنها ثار من الجرم، بل يعتبرها وسيلة لتربية هذا المجرم وتقوم سلوكه، وكذلك ردع الآخرين عن الأقدام علي هذا الفعل الإجرامي بدورهم في المستقبل^(٤).

إذن الإنسان حر في إتباع إرادته الخاصة ولكنه ملزم في الوقت نفسه بأن لا يتعد سلوكه الاتفاق الجماعي المتمثل في القوانين التي أتفق عليها الجميع لحفظ الحقوق المختلفة للجميع. أنها نابعة من إرادة الكل علي حد وصف جان جاك روسو^(٥) فيما بعد، خير الكل وليس في خضوع المرء لها أي قيد علي حريته. بل هي حفظ لهذه الحرية^(٦).

(١) انظر: د. محمد كريم/ تطور الفكر الفلسفي والسوسي/ ص ٧٢.

(٢) النظر: وولتر ستيس / تاريخ الفلسفة اليونانية/ ص ١٠٦.

(٣) نظر محفورة فلانطون/ بروتاجوراس/ ص ٥٩.

(٤) النظر: د. محمود مراد/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ ص ٣١٥.

(٥) جان جاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨) صاحب الشهرة العريضة في الفكر الفلسفي، ولسمير الكلاسيين في القرن الثامن عشر. تقوم فلسفته فيها جميعا علي التفد الشديد للمنفية الأوروبية،

أيضاً يرى "بروتاجوراس" أن الذات التي تؤسس القانون للمجتمع لابد أن تكون الذات الجماعية. لذلك يصين علي كل فرد الخضوع إلى المياري الذي تضمه الجماعة، دون أن يعني ذلك أن المياري نفسه يجب أن يطبق في كل جماعة كيفما كانت، إذا أن ما هو مناسب لهذه الجماعة وقد لا يكون مناسباً لجماعة أخرى^(١).

أيضاً قول السوفسطائيين بالحرية الإنسانية في عصر كان ينظر إلى العبودية على أنه أمر طبيعي لا يتناقى مع ادعاء الإنسان بأنه إنسان.

فمثلاً إذا نظرنا إلى أفلاطون، فإنه لم يفكر على الإطلاق في إمكانية إلغاء نظام الرق في مدينته الفاضلة في الوقت الذي ظهرت فيه عند معاصريه من السوفسطائيين دعوة إلى إلغائه بعد أن تبينوا ما فيه من قسوة وظلم لفئات كبيرة من المواطنين وفي حين ذهب هؤلاء إلى القول بأن نظام الرق نظام مصطنع وبالتالي يمكن تغييره ذهب أفلاطون إلى القول بأنه نظام مفروض بالطبيعة، وكل الذي أمكن أن ينتهي إليه هو الدعوة إلى حسن معاملة الرقيق ومنع استرقاق اليونان لبعضهم^(٢).

أيضاً يرى أرسطو أن هناك أناس مهيتون بالطبيعة لأن يكونوا أرقاء؟ وينتهي إلى أن السفرة بين الأعلى والأدنى موجودة بالطبيعة في كل الأشياء بين النفس والجسد، بين الإنسان والحيوان، وبين الذكر والأنثى، وحيث يوجد هذا التمييز فالخير في أن يحكم الطرف الأعلى وأن يطيع الطرف الآخر.

والخلاصة أننا نجد بعض الناس سادة بالطبع والبعض الآخر رقيق، والرق في حق هؤلاء نافع بمقدار ما هو عادل.. وانتهى أرسطو من ذلك إلى الحكم على بعض الأجناس بأنها

بما يفرضه على الإنسان من حلجات وأهداف مزيفة تنسبه وإجباته كإنسان وحلجته الطبيعية، وتجعله ضحية تنلفضته الدخلية و اللامساواة التي تمثل في تاريخه السقوط من حال السعادة في المجتمعات الطبيعية إلى حال البؤس في المجتمع الحضاري/ انظر: د. عبد المنعم الحفني/ موسوعة الفلسفة والفلسفة ص ٦٦٩.

(١) انظر: د. محمود مراد/ الحرية في الفلسفة اليونانية/ ص ٣١٥.

(٢) انظر: د. جورج سيبلين/ تطور الفكر السياسي / ترجمة جلال العويس/ ص ٣٥١/ القاهرة/ دار المعارف عام ١٩٥٤.

(٣) انظر: د. أميرة حلمي مطر / الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، ص ٢٠٤.

رقيق بحكم الطبيعة والبعض الآخر أحرار. وخص الإغريق بأنهم سادة لا يجوز استرقاقهم لأنهم ورثوا الروح العالية والشجاعة التي تميز أهل الشمال والذكاء الذي يتميز به الشرقيون. لقد حاول أرسطو أن يخفف من وطأة نظام الرق الذي عده ضروريا للإنتاج فأوصى السيد ألا يسعى استغلال سلطته على عبيده وأن يصاحبه ويعاملهم بالإقناع ويهيئهم الأمل في العتق^(١).

إذن يتضح لي مما سبق أن أرسطو مشي على ضرب أستاذه أفلاطون وأقر بنظام المبودية ووجد أن هذا النظام هو الطبيعي إذ أن الطبيعة أوجدت أحراراً بالطبيعة وعبيداً أيضاً بالطبيعة.

إذن سبق فكر السوفسطائيون وقولهم بالحرية الإنسانية فكر معاصريهم أمثال أفلاطون وأرسطو فلقد قالوا أن كل عبودية هي منافية للطبيعة^(٢). وقال "الكسيدياس" تلميذ جورجياس "إن الآلهة جعلت جميع الناس أحراراً. ولم تجعل الطبيعة أي واحد منهم عبداً"^(٣).

وفي هذا دليل واضح على عمق نظرهم الإنسانية وإعلاءهم من شأن الإنسان الحر ذو الإرادة الحرة. وهذا سبق لم يستطع أن يصل إليه أفلاطون لا أرسطو. وهذا ما جعلهم يعترفون (بحق الفاعل)، فلقد كان هناك — برغم كل شيء — كثير من المبررات في هذا الهجمات التي شنها السوفسطائيون على السلطة والأوضاع القائمة والتقاليد والمعادن والمعتقدات.

والإنسان ككائن عاقل لا يجب أن تتجبر فيه السلطة والمعتقد والتراث، أنه لا يمكن أن يخضع بالعنف لفرض العقائد من مصدر خارجي. وليس هناك فرد له حق القول "أنت سوف تعتقد في هذا" أو "أنت سوف تعتقد في ذلك"، وأن ككائن عاقل لي الحق في استخدام عقلي والحكم بنفسه. إذا أراد إنسان أن يقتني فلا يجب أن يلجأ إلى القوة بل إلى العقل. وهو

(١) انظر: كتاب السوباسة — لأرسطوطاليس — ترجمة أحمد لطفي السيد، من ٢٠٣. دار الكتب المصرية، القاهرة.

(٢) Kerferd, The sophistic movement, P. 156 London, 1981.

(٣) انظر: جورج سبلين، تطور الفكر السيلسي — ترجمة حسن العروسي — من ٢٥.

بهذا لا يفرض آراءه على من الخارج، بل يثبت آراءه من المصادر الباطنية لفكيري، أنه يربط أن آراءه هي في الواقع أرائي. إذا ما تبينت هذا^(١).

يرى وولتر سيس في كتابه تاريخ الفلسفة اليونانية أن هناك خطأ للسوفسطائيين هنا. هو أنهم وهم يعترفون بحق الذات أو الفاعل ينسون بالمرء ويتجاهلون تمام (حق الموضوع). فالحقيقة لها وجود موضوعي وهي على ما هي عليه سواء أمنت بهذا أم لا. إن خطأهم هو أنهم بالرغم من أنهم قد تبينوا بحق أن الحقيقة والأخلاقيات صادقة بالنسبة لي يجب أن تتطور من نفس لا أن تفرض لا أن تفرض من الخارج ومع هذا وضعوا التأكيد على خصائص ودوافعي ومشاعري واحساساتي الجزئية العرضية وجعلوها مصدر الحقيقة والأخلاقيات بدل التأكيد على الجانب الكلي في وهو العقل كمصدر للحقيقة والصدق "الإنسان ككائن عاقل لا الإنسان كعزلة من الاحساسات الجزئية والانطباعات الذاتية والمدافع والأبتسارات اللاعقلية والمركز الذاتي الإرادي والغرائب والخزعبلات والخيالات^(٢).

بين وولتر سيس في مؤلفه تاريخ الفلسفة اليونانية أن هناك مبادئ حقه ومبادئ خاطئة عند السوفسطائيين نجدها في البروتستانتية الحديثة^(٣)، والديمقراطية الحديثة فالبروتستانتية كما يقال في الغالب قائمة على حق الحكم الخاص وهذا ببساطة هو حق الفاعل، حق الفرد في ممارسة عقله ولكن إذا فسرنا هذا على أنه يعني أن كل فرد يحول له أن يشكل أهواءه وتغلباته الوهمية كقصانوف في المسائل الدينية أذن فيكون لدينا النوع السيئ من البروتستانتية والديمقراطية هي بكل ببساطة بروتستانتية سياسية والأفكار الديمقراطية هي النتائج المباشر لحركة الإصلاح البروتستانتية. يقوم المبدأ الديمقراطي على أنه ليس مطلوباً من الكائن العاقل أن يطيع القانون الذي لا يقبله عقله. لكن القانون يجب أن يتأسس على العقل، على ما هو كلي

(١) انظر وولتر سيس - تاريخ الفلسفة اليونانية - ص ١٠٩، ١١٠.

(٢) انظر المرجع السابق - نفس الصفحة.

(٣) البروتستانتية Protestantismo مذهب المحتجين أتباع مارتن لوتر الذي تشق على الكنيسة الكاثوليكية، وعلق لاحتججه المشهور على بابها، وأعلن أن المسيحي لا يخضع إلا للتخليل وحدها، ولا يعترف بسلطان تغير الكتاب المقدس، وأن الكنيسة أو الفلسفة لا سلطان لهم على محور الذنوب، وأن الإنسان يذنب بصله وحده.

انظر: د. عبد المنعم الحفني - موسوعة الفلسفة وفلاسفة، ص ٢٨٤.

في الإنسان. أن كفرد، كمجرد أنا، وليست لي حقوق وأستطيع أن أشرع لنفسي وللآخرين. ولكن إذا كانت إرادة الفرد الهوائية وأموأؤه وأوهامه موجودة في القانون إذن سوف تحول الديمقراطية إلى فوضوية وبولشفية^(١).

أيضاً سيكون خطأ كبيراً افترض أن مذاهب السوفسطائيين هي مجرد أفكار عفى عليها الزمن وأفكار ميتة وصخرية لا قم سوى المؤرخين وليس لها أهمية بالنسبة لنا بالعكس، وأن الفكر الشعبي الحديث يتوج بأفكار واتجاهات السوفسطائيين^(٢). وهذا ما سنوضحه من خلال ما يطلق عليهم بالسوفسطائيين الجدد.

السوفسطائيون الجدد :

ساد في الفكر الشعبي الحديث وعصرنا المعاصر، آراء واتجاهات السوفسطائيين، وهي اتجاهات تعبر عن أن لكل فرد الحق في أن تكون له آراؤه الخاصة. هذا حق وهذا يعبر عن حق الفاعل في استخدام عقله ولكن يجري تفسير هذا القول أحيانا على نحو مختلف، فإذا تمسك الإنسان برأي لا عقلي كامل وإذا كان سلاح يلع من يديه وإذا كان يزاح من كل موضع يتخذه - حتى أنه لا يبقى له سوى الاعتراف بأنه مخطئ. لأن مثل هذا الإنسان سوف يتمسك بالقول أن له الحق في الآراء الخاطئة، وأنه لا يوجد أي حق في الآراء الخاطئة وليس لك حق في رأي من الآراء ما لم يتأسس على ما هو كلي في الإنسان إلا وهو عقله وأنت لا تستطيع أن تزعم هذا الحق باسم انطباعاتك الذاتية وإهوانك اللاعقلانية. وإذا فعلت هذا فأنت تخطئ خطأ السوفسطائيين^(٣).

واتجاهات النمط الأكثر ضحالة للاعقلانية الحديثة تظهر تفكيراً سوفسطائياً ماثلاً. فيقال أن الألكسار الخلقية تتباين كثيراً في البلدان المختلفة والعصور المختلفة فمثلاً البغاء مسموح به في اليابان والفحشاء في الحارم لم يكن ممنوعاً في مصر القديمة. وهذه الأفكار يجب أن

(١) انظر: ولترستيس - تاريخ الفلسفة اليونانية - ترجمة مجاهد عب المنعم مجاهد، ص ١١٠.

انظر أيضاً: بروتارد رسل - تاريخ الفلسفة الغربية - الكتاب الثالث - الفلسفة الحديثة - ترجمة محمد

فهي الشنيطي - ص ١٥٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٧٧.

(٢) انظر وولتر ستيس - تاريخ الفلسفة اليونانية.

(٣) انظر المرجع السابق / نفس الصفحة.

تكون تحذيراً لنا ضد العقلية الضيقة الأفق القطعية في المسائل الأخلاقية، ولكن بعض الناس يستخلص هذه الوقائع أنه لا يوجد قانون خلقي صادق كلي وموضوعي حقيقي. أن النتيجة لا ترتب على المقدمات والنتيجة زائفة^(١).

وإذا كنا نتكلم عن السوفسطائيون الجدد، فأننا نقصد أهم المعنى السين هؤلاء السوفسطائيون، المعنى الذي يراد به أن يكون هؤلاء خطراً على الفكر والمجتمع، هؤلاء لا هم لهم إلا تعوية الحقائق وتزيفها. والحقيقة نسبية بالنسبة لهم، فالحقيقة ما هي إلا رؤيتهم الخاصة للأشياء بما يعود عليهم بالخير والنفع.

أيضاً تتضح هذه الصورة في عصرنا المعاصر وتمثل هذه الصورة في أوضح صورها فيما يسمى بالفكر الغربي المتمثل في الفكر الأمريكي على وجه الخصوص والفكر العربي المتمثل في المسلمين واردة الهيمنة الأيدلوجية (إسرائيل والمادية أمريكا).

وهذا يتضح في الصراع التي تولته أمريكا ورفعت رايته باسم الديمقراطية وتحرير الشعوب المقهورة وإسرائيل وما تتولاه من قمع للحريات وقتل وسفك دماء في فلسطين فالغطرسة الأمريكية والتجبر الإسرائيلي ولد لنا في عالمنا العربي عدم استقرار وصراع مستمر وقمع للحريات والأفكار كل هذا باسم الديمقراطية القائمة على تعديل المفاهيم البالية والفكر المتطرف المتمثل في الإسلام والذي يولد لهم كل يوم صور جديدة من صور الإرهاب لما يزعمون

هؤلاء لا هم لهم إلا تحقيق المنافع الذاتية والمصالح الشخصية على حساب الشخصية العربية الإسلامية. فهم لا هدف لهم إلا تشويه صورة الإسلام والمسلمين في عيون الآخرين حتى يتسنى لهم هدم هذا الدين. فنحن مستهدفون في عقيدتنا وطمس هويتنا والتقليل من شأن حضارتنا وتراثنا الإسلامي.

هذه الحضارة الإنسانية العظيمة التي قامت على مبادئ خالدة لم يصل إليها العقل البشري من قبل، ولم يستطع العالم في أي وقت كان وفي ظل التطور الحضاري والثقافي الهائل في

(١) نفس المرجع / ص ١١٢.

عصرنا هذا، أن يتخذ ما يخالها دستوراً له في الحياة، وهي مبادئ الإسلام الخالدة التي جمعت بين المادة والروح وبين الدين والدنيا.

هذا الفكر الذي يفقده الواقع المعاصر أو كما سبق وأوضحنا السفسطائيون الجدد الذين هم مقياس كل شيء فما هو حق بالنسبة لهم يكون حقا وما هو باطل يكون باطلا فقيمهم الأخلاقية قائمة على اللذة والمتعة. هذا الواقع الذي يحمل بين جنباته كثيرا من المغالاة في المادية والأنانية والفتقاده للجانب الروحي الذي من خلاله يتحقق له السمو والارتقاء ونتيجة لافتقادهم هذا الجانب الروحي حدث لهم خلل رهيب في مفاهيمهم وقيمهم القائمة على فرض سيطرتهم لا على المسلمين فحسب، بل على العالم أجمع. فهدفهم هو إثارة أنفسهم على الغير ومحاولة المستمرة وبذل أقصى ما عندهم ليضيفوا معاناة للجنس البشري لا أن يحاولوا أن يخففوا من معاناته كل هذه المعايير هي التي تحكم الفكر الغربي.

في حين نرى في الإسلام الفكر المعتدل الذي يحس على الوسطية في الأقوال والأفعال فلا إفراط ولا تفريط. هذا الفكر الذي نظر إلى الإنسان على أنه روح وجسد ولا يريد أن يغلب جانب على الآخر بطريقة تخل بالتوازن بينهما.

ورغم أن الوسطية في الفكر الإسلامي كانت تقتضي تحقيق التوازن بين النفس والجسد ولكن حياة السعادة الحقيقية كانت في البحث عن معنى الخلود، والخلود عند المسلم هو تجرد الإنسان من الحياة الزائلة والنظر إلى العالم الباقي الخالد وهو عالم الربوبية. يقول الكندي^(١) "فيا أيها الإنسان الجاهل ألا تعلم أن مقامك في هذا العالم إنما هو معر ثم تصير إلى العالم الحقيقي فيبقى فيه أبد الآبدين"^(٢).

لسعادة النفس وللحياة الحقيقية في أن تنعم في عالم الربوبية وتقترب من الذات الإلهية.

(١) الفيلسوف (٨٠٣ - ٨٧٢) فيلسوف العرب كما وصفه ابن النديم، باعتباره أول عربي صميم يتناول الفلسفة ويشتهر بها فهو أبو يوسف يعقوب بن إسحق بن الصباح بن صرون بن إسحاق بن محمد بن الحسين بن قيس الكندي، من قبيلة كندة. للفلسفة عند الكندي هي حب الحكمة والتشبه بالفعل الله قدر الفلسفة، ويؤمن الكمال الإنساني بعدم التشاغل بالذات الصنية. انظر / د. عبد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلاسفة / ص ١١١٣.

(٢) انظر الكندي، رسالة في القول في النفس ضمن كتاب رسائل الكندي الفلسفية / د. محمد عبد الهادي أبو ريدة / ص ٢٧٩ / دار الفكر العربي / سنة ١٩٥٠.

أيضا نجد السعادة عند الفارابي (٨٧٣ - ٩٥٣) في الأفعال المعتدلة المتوسطة بين طرفين جميعا شراً. فالأفعال متى كانت متوسطة حصلت على الخلق الجميل. لفضيلة الخلق الجميل قائمة إذن على ملكة الوسط بين إفراط ونقص وكلاهما رذيلة مثل العفة فإنها متوسطة بين الشره وعدم الإحساس باللذة والشجاعة متوسطة بين التهور والجلن وكذلك سائر الفضائل^(١).

ولكن يرى الفارابي أن هذا الوسط ليس في متناول أي فرد يستطيعه أو يستخرجه، فالسيط في الأخلاق هو مدير المدينة أو الملك. والصناعة التي بما يستخرج ذلك هي الصناعة المدنية أو المهنة الملكية. والفارابي هنا لا ينكر قدرة الإنسان على استبطاء المتوسط في الأفعال والأخلاق ولكنه في نفس الوقت فوضى نفع المدينة وسائر أجزائها عندما جعل ذلك الملك أو لمدير المدينة حتى لا يكون مهتما بنفسه فقط ولا يبالي ولا يشعر بضر ما يستطيعه للمدينة. كما أن ترك الأمر في يد كل إنسان لن يجعل هناك مقياسا عاما ينبغي توحيه بل يجعل الوسط يختلف باختلاف الأشخاص وفي ذلك ما يؤدي إلى الخلل والفوضى إذا ما ترك لكل فرد أن يحدد الوسط حسب هواه^(٢).

إذن يرى الفارابي أن مدير المدينة هو الصانع لهذه الصورة من الوسط الأخلاقي، فكان البناء الهرمي للمدينة يستقي أصوله من الرئيس الذي هو النموذج الأعلى للناس أجمعين^(٣).

فالفارابي لا يريد أن يكون الإنسان هو مقياس الوسط، أي هو الذي يحدد الوسط للفضائل ويصبح بالتالي مقياس خيرية الأفعال وشرتها، مقياس الفضيلة والرذيلة كما ذهب إلى ذلك السوفسطائيين حين وضعوا مقياسهم في الإنسان وأصبح هو مقياس كل شيء خير وشر وصواب وخطأ وأصبح الحديث عن شيء ثابت في مجال المعرفة أو الأخلاق وهم كاذب فكل شيء يتغير ويختلف من فرد إلى آخر حسب رؤية كل فرد من الأفراد وبالتالي لم تكن هناك قيم ثابتة غير متغيرة لا تختلف باختلاف الأفراد والظروف وأصبح الاتفاق على أمر واحد ثابت أمر

(١) قطر / الفارابي، كتاب التنبيه على سبيل السعادة / ص ١٠ ضمن مجموعة حيدر أباد للهند / سنة ١٩٢٦

(٢) فللاربي / فصول المنفي / ترجمة إلى الإنجليزية د. قلوب / ص ١١٤ / ١٩٦٦.

(٣) المرجع السابق / ص ١١٥.

عسير بل مستحيل. وهذا الموقف هو الذي أدى بالفارابي إلى جعل معيار الوسط في يد الحاكم أو الملك حتى لا يؤدي إلى ما حذرنا منه سقراط وأفلاطون وأرسطو من الخلل والفوضى الكامن وراء المبدأ السوفسطائي أو إن شئت من هذا المقياس الأخلاقي النسبي المؤدى حتما إلى الفوضى والاضطراب. لذلك كان حرص الفارابي على وجود مقياس عام للناس جميعا^(١).

ونجد أيضا أن هذا المقياس العام هو ما دعا إليه سقراط من قبل وكان هذا ما حدا به إلى نقد بروتاجوراس في قوله بأن الإنسان هو مقياس كل شيء كما سبق وأوضحنا.

مع التأكيد على أن الهدف هنا من بيان الوسطية في الفكر الإسلامي هو بيان ودحض حجج السفسطائيون الجدد الذين يزعمون إن الإسلام هو دين العنف والإرهاب وليس دين سماحة ووسطية.

فنحن نؤكد هنا من خلال فلاسفة الإسلام على هذه المعاني السمحة الأصلية التي تميز هذه العقيدة الواعية الأصلية، محاولين أن نبين هذه الأقسام المفروضة التي تدعي عبر وسائل الإعلام المزيفة والجاهلة أن الإسلام ليس كما يدعون هو العقبة الوحيدة الكبرى أمام السلام العالمي، وهو الخطر الأكبر الذي يهدد ما يسمى بالعالم الحر كيف هذا ونحن نجد أن هذا هو العكس فأكثر المسلمين يشعرون في عصرنا الحاضر بأنهم مظلومون ومهددون.

وإذا كان هناك تصرفات لا عقلية أو متطرفة من بعض المسلمين فإن السبب في هذه التصرفات هو إحساسهم بالظلم الواقع عليهم من بعض القوى الغربية التي تقيمن على العالم، وتحكون القسيم والمثل العليا التي يتشدد بها (مثل حق الشعوب في تقرير المصير، والديمقراطية وحقوق الإنسان .. الخ) وتطبق معايير مزدوجة تضر بمصالح الشعوب العربية والإسلامية فهي هو الفكر الإسلامي الذي يعبر عن روح الدين الحقة وها هم فلاسفة الأخلاق المسلمين كلا منهم يعبر عن رؤيته الأخلاقية المستقاة من روح القرآن الكريم والسنة النبوية الحقة.

(١) انظر / د. إبراهيم محمد إبراهيم صقر / الفلسفة الخلفية عند فلاسفة الإسلام ص ٩٢ / مكتبة أم القرى /

سنة ١٩٩٤.

فمثلاً إذا نظرنا إلى فيلسوف الأخلاق الإسلامي ابن مسكويه^(١) (٤٢١هـ - ١٠٣٠م) الذي يقول "أن لكل إنسان غيره الخاص أو سعادته الخاصة التي تختلف باختلاف قاصديها، ولكن هناك خير عام مطلق. فالسعادة الروحية لا السعادة البدنية ومتى انشغل الإنسان بعالم الروح بلغ مرتبة الملائكة عن طريق العشق الإلهي وحقق السعادة القصوى^(٢)." أيضاً يرى ابن مسكويه أن من واجب الإنسان أن يحرص على الخيرات التي هي كمال النفس وهي حين يقصر في أفعاله فتصدر عن عدم رؤية يتحط من مرتبة الإنسانية إلى مرتبة الشهوة التي تشارك فيها البهيمة أو مرتبة الأمور الجسمية التي تشغله عما عرض له من ترقية نفسه وحين تصدر أفعاله عن كمال نفسه، فإنه يتحقق له السعادة التي تنتهي به إلى الملك الرفيع، والسرور الحقيقي. تبلند به إلى رب العالمين في النعيم المقيم. واللذات التي لم تراها عين، ولا سمعتها أذن ولا خطرت على قلب بشر^(٣).

كذلك أجمع معظم مفكري المسلمين على أن السعادة لا تكون إلا في اللذات الروحية لا تكون في اللذات الحسية الزائلة، ولكن في اللذة العقلية، وسعادة الفرد لا تتم إلا بسعادة الآخرين. هذه هي روح الإسلام الحقة القائمة على فكرة الوسطية وروح الاعتدال التي تنطوي عليها تعاليم الإسلام كان لهذه الفكرة أثرها العظيم في سريان هذه الروح وانتشار هذه الفكرة في الحضارة الإسلامية بصفة عامة والثقافة الفلسفية بصفة خاصة^(٤).

إن العرب اليوم أشد الأمم حاجة للدفاع عن تراثهم. ذلك أن الهجمات عليه قوية وموتالية، ولم نعلم في تاريخ الإنسان أن ثقافة ما هوجت بمثل العنف الذي هوجت به الثقافة العربية، ذلك لأن ثقافتنا بخصائصها وميزاتها سياج حقيقي لنا، والرغبات في تمزيق هذا السياج تمزيق للأمة العربية نفسها وهذا ما يرمي إليه المستعمرون^(٥).

(١) ابن مسكويه (٤٢١هـ - ١٠٣٠م) فيلسوف الأخلاق أبو علي أحمد محمد بن يعقوب بن مسكويه، أصله من الري بفارس، وتوفي بأصبهان. انظر / د. عيد المنعم الحفني / موسوعة الفلسفة والفلاسفة / ص ٦٤-١.

(٢) انظر ابن مسكويه / تہذیب الاخلاق وتطہیر الأعراق / ص ١٤ / سنة ١٩٨٠.

(٣) المرجع السابق / ص ٦٤، ٦٣.

(٤) انظر / د. محمود حمدي زقزوق / تمہید للفلسفة / ص ١٠٠.

(٥) انظر / عمر فروخ / عبقرية العرب في العلم والفلسفة / ص ٢٣.

نخلص من هذا كله أن الواقع المعاصر حوى كثير من الأفكار والاتجاهات السوفسطائية بفهومها الخاطئ ومعناها السيئ وأنماط أكثر ضحالة للعقلانية المعاصرة التي تظهر أفكارا واتجاهات بما كثير من التمويه والتعمية على حقائق تتضح وضوح الشمس وكل هذا لأن الأفكار التي تبناها تخدم مصالحها وأغراضها.

وكما سبق وأوضحنا أن المقدمات الخاطئة لا تنتج إلا نتائج زائفة.

الخاتمة:

نستخلص مما سبق أن السوفسطائيون كانوا يمثلون عصرهم بما فيه من تغير وصراع: القدم بقيمه وتقاليده والجديد بآماله وأفكاره فكانوا أساتذة الجيل الجديد، غرسوا الشك ببذيل عن الدجماطيقية العقائدية، وكانوا معبرين عن روح حضارتهم في عصرهم تماماً كفلاسفة عصر التنوير في ق الثامن عشر^(١).

أيضاً كانوا أول من ناصر القول بالحرية الإنسانية في اختيار الأفعال في هذا الوجود في الفكر اليوناني. وبالنظر إلى المعنى النسبي للحرية نرى أن السفسطائيين قد آمنوا بوجود حرية اختيار إنسانية في هذا العالم بما يختار الإنسان اختياراً حر لأفعاله التي يفعلها في كل المواقف التي تعرض له — إنطلاقاً من ذات الإنسان — بالنسبة إلى إنكار السفسطائيين لوجود أي قوى خارجية عليها من الممكن أن تتدخل لفرض علينا أن نتخذ أفعالنا واختيارات معينة، وأن نحجم عن اتخاذ اختيارات معينة أخرى. فقد أنكر السفسطائيون وجود الآلهة والعناية الإلهية، وكذلك القدر بوصفها أمور لا وجود لها، ومن ابتكار العقل الإنساني فحسب، وليس لها وجود حقيقي، وهاجموا الدراسات الطبيعية لدى أسلافهم التي تفيد انطلاق الفرد من ضرورة طبيعية لا وجود لها أصلاً كما ألقى السفسطائيون العرف وسلطانها وطالبوا بأن لا يطيع الإنسان سوى طبيعته الخاصة فحسب. فهناك حرية في رأي السفسطائيين لأنه لا وجود — في رأيهم — هناك لأسس الحتمية الطبيعية ولا لأسس الحتمية اللاهوتية، ولا للشمولية السياسية^(٢).

ورغم الحرية التي تصدى لها السفسطائيون في فكرهم إلا أنهم يعاب عليهم مغالقتهم بعض الشيء في دعوتهم للحرية الفردية، فجعلوا للفردية سلطاناً أعلى فوق كل شيء — فكان هذا مصدر خطأهم في رأي البعض — وكثيراً ما استغل الشباب المتهور المعاصر للسوفسطائيين سلاح الفردية هذا في هدم كافة التقاليد والأعراف والقوانين ومن ثم سعوا إلى تحقيق أهداف تجريبية أنانية لا قيد عليها من ضمير وهو عكس ما قصده السوفسطائيون في فكرهم — خاصة الجيل الأول^(٣).

(١) قنظر/د. أحمد محمود صبحي / في فلسفة الحضارة (١) الحضارة الإغريقية / ص ٨٨.

(٢) قنظر /د. محمود مراد / الحرية في الفلسفة اليونانية / ص ٢٢٢.

(٣) لمرجع السابق / ص ٢٢٢.

وهذا ما فعله أيضا السوفسطائيون الجدد في واقعنا المعاصر. ورغم كل هذا فإن السوفسطائيون الأوائل وعلى رأسهم بروتاجوراس كانوا أصحاب حركة تنويرية وثقافية غيرت كثيرا في المجتمع اليوناني كما أن إيمانهم العميق بالحرية الإنسانية جعلتهم من الرواد الأوائل لأفلاطون وأرسطو والمدارس الهلنستية، إذ بعد أن أثار السفسطائيون هذه الإشكاليات لم يعد ممكنا للفكر اليوناني بعدهم أن يتجاهلها ويعود إلى الإنكباب على دراسة الطبيعة كما كان ويهمل الإنسان، بل كان لابد أن يواصل أولئك الذين خلفوا السفسطائية نفس المسيرة، وإن كانوا قد حدث على يد هؤلاء الخلفاء التوسط في مناصرة الفردية الإنسانية. ومحاولة التوفيق بينها وبين غير من بني جنسه^(١)

(١) المرجع السابق / ص ٣٢٢.

نتائج البحث

وختاماً بعد أن عايش مفهوم الإنسان لدى أشهر السوفسطائيين وأكبر ممثليهم وصاحب الحركة التويرية في الفكر اليوناني بروتاجوراس، الذي اتضحت عنده الوعة الإنسانية من خلال عبارته الشهيرة "الإنسان مقياس كل شيء" وبينت كيف أثرت هذه العبارة على الواقع المعاصر.

يمكن تلخيص النتائج فيما يلي:

أولاً: إن السوفسطائيين كان لهم الفضل في توجيه النظر إلى الإنسان بوصفه أجدد الكائنات بالدراسة، وبوصفه أساس الوجود وعموره والأولى بالنظر، فكانوا أول من قال بحرية الإرادة الإنسانية وذلك من خلال عبارة بروتاجوراس الشهيرة "الإنسان مقياس كل شيء" هذه العبارة التي تصدرت كل جوانب فلسفته المعرفية والأخلاقية والسياسية.

ثانياً: أرسى بروتاجوراس قواعد الشك من خلال هذه العبارة، فأصبحت الحقائق عنده نسبية وجزئية ومستمرة، والحقيقة عنده تأتي عن طريق الحواس، ولا وجود لها خارج الذات، أي ليس لها وجود موضوعي، فالإنسان هو الذي يحدد وجودها حسب مقياسه الحسي.

ثالثاً: يعتبر المذهب البريجماتي أحدث صور النسبية وأكثرها إثارة للاهتمام، فبروتاجوراس كان من الرواد الذين مهدوا الطريق للبريجمية ونظرية الحقيقة عند نيثشه تحمل شبيهاً واضحاً للسوفسطائيين ولكن يأتي الاختلاف بينهما في أن ذاتية السوفسطائيين تصنف ذاتية فردية على عكس ذاتية نيثشه المتعلقة بالنوع الإنساني ككل.

رابعاً: تعرض بروتاجوراس للسقند الشديد من قبل سقراط وأفلاطون وأرسطو ووصل السقند بأفلاطون وأرسطو إلى حد تشويه حسناتهم والافتراء عليهم بالكذب، ويرجع البعض إلى أن الكراهية التي تعرض لها السوفسطائيون كان يرجع إلى تفوقهم العقلي.

أيضاً تعرضوا للنقد من قبل الفلاسفة المسلمين أمثال ابن سينا وابن رشد وغيرهم مؤكدين على أن السفسطائية صناعية لا تنتهي إلى غرض محصل واجب، فهي تشويش على العالم والعلم، فهي صناعة معدة نحو الظن والتخيل والهاكاة.

خامساً: وصلت النسبية عندهم إلى الشك في وجود الآلهة وبسروا هذا بوجود الحرية الإنسانية، ووصلت أيضاً إلى مجال الأخلاق وقالوا أن سلوك الناس وأخلاقهم تخضع للنواميس والعادات والتقاليد في المجتمعات المتحضرة وليس للإنسان في حالة المعيشة الفطرية أخلاق، فالأخلاق مكتسبة وتأتي عن طريق التعلم والتربية.

سادساً: أما في مجال السياسة لم يعد السفسطائيون ينظرون إلى القوانين على أنها مستمدة من قانون اللوغس الأخسي بل أصبح ينظرون إليها على أنها من ابتداء البشر الحر وحدهم، وهذا ما عرف فيما بعد بنظرية العقد الاجتماعي وكان بروتاجوراس أول من قال بنظرية "العقد الاجتماعي" فالإنسان كان في حاجة ماسة إلى وضع قانون يضمن حريته ويحافظ على بقائه وحياته.

أيضاً رد بروتاجوراس القوانين إلى تواضع البشر فيما بينهم، على أنها اتفاق مبرم بين المواطنين لحماية حقوقهم الفردية من اعتداء الآخرين.

ولكن سقراط سخر من هذا وهاجم نظريتهم عن الحق للأقوى ذاهباً إلى قدسية القوانين وضرورتها وكيبتها بالنسبة إلى الجميع فالقوانين ثابتة لا تتغير بتغير الظروف والأزمان.

سابعاً: أكد السفسطائيون على قدرة الإنسان المتأهلة على الإبداع ليشمل إبداعه كافة الميادين الثقافية، فقد قالوا بهذا الشأن أن حقائقنا هي كمؤسساتنا من صنع البشر، والحقيقة لها معيار أعلى يمكن قياسه على أساسه (أي الإنسان) نفسه.

أيضا قالوا مبدأ المساواة بين البشر جميعا في عصر كان ينظر إلى العبودية على أنه أمر طبيعي عند أكبر فلاسفة اليونان سقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم ووجهوا دعوة إلى إلغاء نظام العبودية لما فيه قسوة وظلم لغئات كثيرة من المواطنين. وهذا ليس بغريب على فكرهم الذي يؤكد الحرية الإنسانية.

ثامناً: حوى العصر الحديث والمعاصر صور وأفكار واتجاهات تعبر عن المعنى السني للفكر السوفسطائي وقد سمعنا من المنظور المعاصر باسم السوفسطائيون الجدد وعبرت عن هذا النموذج بالذي يحدث حالياً وما تموج به الأحداث الراهنة من القوة المتغطرة المتمثلة في أمريكا وإسرائيل وبين ما يحدث في العالم العربي الإسلامي وكيف عبر العالم الغربي عن قيمه وأخلاقه النفعية التي ينظر إليها من منظور مادي نفعي دون النظر إلى مصلحة وحقوق الآخرين.

وقد عبرت عن الفكر الإسلامي بآراء لبعض فلاسفة الإسلام الذين أكلوا على القيم الإنسانية والأخلاقية بما يتماشى مع روح القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة وفي ذلك دحض لجميع القائلين أن الإسلام يدعو إلى التطرف والإرهاب.

قائمة المراجع

المراجع العربية:

- ١- إبراهيم محمد إبراهيم صقر (دكتور) الفلسفة الخلقية عند فلاسفة الإسلام / مكتبة أم القرى سنة ١٩٩٤.
- ٢- ابن سينا / الشفاء / المنطق / تحقيق إبراهيم مذكور / الهيئة العامة للكتاب / سنة ١٩٨٣.
- ٣- ابن مسكويه / قذيب الأخلاق وتطهير الأعراق / سنة ١٩٨٠.
- ٤- ابن منظور / لسان العرب / تحقيق عبد الله علي الكبير / دار المعارف.
- ٥- أبي الوليد بن رشد / تلخيص الفسطاة / تحقيق محمد سليم سالم / مطبعة دار الكتب سنة ١٩٧٣.
- ٦- أحمد فؤاد الأهواني (دكتور) / فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط / دار إحياء الكتب العربية / عيسى البابي سنة ١٩٥٤.
- ٧- ----- / معاني الفلسفة / دار إحياء الكتب العربية / سنة ١٩٤٧.
- ٨- أحمد أمين / د. زكي نجيب محمود / قصة الفلسفة اليونانية / مطبعة لجنة التأليف والترجمة / سنة ١٩٤٩.
- ٩- أحمد محمود صبحي (دكتور) في فلسفة الحضارة (١) الحضارة الإغريقية (د.ت).
- ١٠- أرسطو / ترجمة بارتلمي سانتيلير / تعريب أحمد لطفي السيد / دار الكتب المصرية / القاهرة.
- ١١- أفلاطون / محاوره بروتاجوراس / ترجمة إلى الإنجليزية بنيامين جوديت / ترجمة ودراسة محمد كمال الدين علي يوسف / راجعها د. محمد صقر خفاجة (د.ت).

- ١٢- ----- / محاوره ثابروس أو عن العلم / ترجمة د. أميرة حلمي مطر / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٣.
- ١٣- ----- / محاوره الجمهورية / ترجمة حنا عمار / ط٣ المطبعة المصرية.
- ١٤- ----- / محاوره ليلون / ترجمة د. زكي نجيب محمود / أ. أحمد أمين / مكتبة النهضة المصرية.
- ١٥- ----- / محاوره السقراطي / تحقيق وتقديم أوغست ديبس / ترجمة الأدب فؤاد جرجي يبرارة / دمشق ١٩٦٩.
- ١٦- ----- / محاوره القوانين / ترجمة إلى اليونانية د. تيلور / نقله إلى العربية / محمد حسن ظاظا / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦.
- ١٧- الفارابي / فصول المديني / ترجمة إلى الإنجليزية / د. للوب / ١٩٦٦.
- ١٨- ----- / كتاب التبنيه على ميل السعادة / ضمن مجموعة جيدر أباد / ١٩٢٦.
- ١٩- الكندي / رسالة في القول في النفس / ضمن كتاب رسائل الكندي الفلسفية / د. محمد عبد الهادي أبو ريده / دار الفكر العربي / سنة ١٩٥٠.
- ٢٠- أسيرة حلمي مطر (دكتوراه) دراسات في الفلسفة اليونانية (التأمل - الزمان - الوعي الجمالي) / درا الثقافة للطباعة والنشر سنة ١٩٨٠.
- ٢١- ----- / الفلسفة عند اليونان / دار النهضة العربية / سنة ١٩٦٨.
- ٢٢- ----- / الفلسفة عند اليونان / تاريخها ومشكلاتها دار قباء للطباعة والنشر سنة ١٩٨٨.

٢٣- إمام عبد الفتاح (دكتور) فلسفة الأخلاق / دار الثقافة للنشر والتوزيع
سنة ١٩٨٥.

٢٤- بتراند رسل / تاريخ الفلسفة الغربية / ج١ ترجمة د. زكي نجيب
محمود / د. أحمد أمين (د.ت).

٢٥- ----- / تاريخ الفلسفة الغربية / ج٣. الفلسفة الحديثة ترجمة /
محمد فتحي الشنيطي / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٧.

٢٦- جورج سبين / تطور الفكر السياسي / ترجمة جلال العروس /
القاهرة / دار المعارف سنة ١٩٥٤.

٢٧- حسن علي (دكتور) / ما الفلسفة / مكتبة الأنجلو الحديثة ١٩٩١.

٢٨- روجية جارودي / نظرات حول الإنسان / ترجمة د. يحيى هويدي /
القاهرة / سنة ١٩٨٣.

٢٩- زكريا إبراهيم (دكتور) / مشكلات فلسفية / مشكلة الفلسفة / مكتبة
مصر (د.ت).

٣٠- عبد الرحمن بدوي (دكتور) / ربيع الفكر اليوناني.

٣١- عبد المنعم الحفني (دكتور) / المعجم الفلسفي / الدار الشرقية سنة
١٩٩٠.

٣٢- عثمان أمين - شيلر / دار المعارف نوايغ الفكر الغربي / (د.ت).

٣٣- عزت قري / (دكتور) الفلسفة اليونانية / مكتبة سعيد رافت جامعة
عين شمس (د.ت).

٣٤- عمر فروخ / عقيدة العرب في العلم والفلسفة / (د.ت).

٣٥- علي عبد المعطي محمد (دكتور) الفكر السياسي الغربي / دار
المعرفة الجامعية / سنة ١٩٩٦.

٣٦- ف.س. ترسيان / الفكر السياسي في اليونان القديمة / ترجمة حنا
عبود / الأهالي.

- ٣٧- فؤاد زكريا (دكتور) نيتشه / دار المعارف (د.ت).
- ٣٨- فيصل عباس (دكتور) الفلسفة والإنسان / جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة / دار الفكر العربي / بيروت / سنة ١٩٩٦.
- ٣٩- كريستون اندريه / سقراط / ترجمة بشارة صارجي / المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر / بيروت / سنة ١٩٨٠.
- ٤٠- م. تايلور / الفلسفة اليونانية / تعريب عبد الحميد عبد الرحيم / مراجعة وتقديم د. ماهر كامل / مكتبة النهضة المصرية / سنة ١٩٩٨.
- ٤١- محمد السيد الجليل (دكتور) في علم الأخلاق قضايا ونصوص سنة ١٩٧٩.
- ٤٢- محمد بيسار / الفلسفة اليونانية / مقدمات ومذاهب / دار الكتاب اللبناني / بيروت / سنة ١٩٧٣.
- ٤٣- ماهر عبد القادر (دكتور) محاضرات في المقدمات الفلسفية (مذاهب) ج١ / دار المعرفة الجامعية.
- ٤٤- محمود مراد (دكتور) الحرية في الفلسفة اليونانية دار الوفاء للطباعة (د.ت).
- ٤٥- الشيخ الإمام محمد ابن أبي بكر عبد القادر الرازي مختار الصحاح / عن يترتيبه محمود خاطر بك / مطابع الأميرية.
- ٤٦- مراد وهبه (دكتور) المعجم الفلسفي / معجم المصطلحات الفلسفية / دار قباء للطباعة والنشر (د.ت).
- ٤٧- محمد كريم (دكتور) تطور الفكر السياسي / من مصر القديمة حتى الإسلام / المكتبة المصرية / سنة ١٩٩٤.
- ٤٨- محمود حمدي زقزوق / تهذيب للفلسفة / دار المعارف / سنة ١٩٩٤

- ٤٩- نازلي إسماعيل حسين (دكتوراه) الإنسان والقسم في الشرق والغرب /
سنة ١٩٨٠.
- ٥٠- رولتر ستيس / تاريخ الفلسفة اليونانية / ترجمة مجاهد عبد المنعم
مجاهد / دار الثقافة للنشر والتوزيع / سنة ١٩٨٤.
- ٥١- يحيى هويدي (دكتور) دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة / دار
الثقافة للنشر والتوزيع سنة ١٩٩١.
- ٥٢- يوسف كرم (دكتور) تاريخ الفلسفة الحديثة ط ٥ / دار المعارف.

المراجع الأجنبية:

- 1- Encyclopedia of philosophy / London and New York.
- 2- Encyclopedia of, Britannica, 1768.
- 3- J. Burnt. Greek Philosophy.
- 4- Dunning, Political Theories, Book.
- 5- Land man, M. man in the Mirror of his thought,
applied, literature press, 1979.

موسيقى الأفلام

"المبادئ التقليدية في السينما العالمية وبعض اتجاهاتها في السينما المصرية"

د. محي الدين عاصم (*)

في بداية عهد السينما الصامتة كانت دور السينما أو قاعات العرض السينمائي في ذلك الوقت مزودة بقسم موسيقى تستروح آلاته الموسيقية من مجرد البيانو إلى آلات موسيقية عديدة إلى أوركسترا كبير مهمته مجرد مصاحبة الصور السينمائية مما كان يخلق جواً مفعماً بالموجات الموسيقية والهارمونيّات الجذابة تملأ جنبات قاعة العرض فتساعد المشاهدين على الانبهار بالعرض السينمائي نتيجة الاستماع بالموسيقى الطاغية والتي لا يوجد ارتباط بينها وبين دراما الفيلم ولكن فقط مجرد مصاحبة تساعد على الإبهار بالإضافة إلى هدف آخر وهو إخفاء ضجيج آلات العرض السينمائي والتي كانت ذات تقنية تعتبر بدائية ولها ضجيج صوتي عند العرض ومن خلال الموسيقى المصاحبة والمعروفة بالقاعة لا تشعر بضجيج آلات العرض، كما تملأ الموسيقى المصاحبة بعض لحظات السكون التي يمكن أن تتخلل العرض السينمائي.

(*) عضو هيئة تدريس بقسم "التأليف والتأدية" المعهد العالي للموسيقى العربية" أكاديمية الفنون.

* يروى محمد رشاد بدران مترجم ومقدم كتاب "تمهيد للفن الموسيقي" أن هذا الإجراء قد أتبع أيضاً في دور السينما بالقاهرة إذا اقتصرت أقسام الموسيقى بها على مجموعة من موسيقيين مكونة من بيانو وبعض الآلات الوترية والإيقاعية كالت أن تقترب من الأوركسترا السيمفوني الصغير عند عرض بعض الأفلام الهامة مثل فيلم "قاوست" الذي عرض في سينما متروبول بالقاهرة عام ١٩٢٦م. (٦-٢٩٠)

أساسيات موسيقى الأفلام في السينما العالمية :

- يرى بعض مؤلفي موسيقى الأفلام أن الموسيقى تربط الناس عاطفياً وبطريقة ما غامضة بما يحدث على الشاشة فهي الرباط بين اللغة السينمائية البالغة والجمهور ممتزجة أي الموسيقى مع عناصر الفيلم كلها في تجربة واحدة.

"والمبدأ الأساسي عند وضع موسيقى الأفلام هو أننا وبكل تواضع نذكر الموسيقيين والمشاهدين على حد سواء بأننا لا نذهب إلى دور السينما من أجل الاستماع إلى الموسيقى، ولكن المطلوب من الموسيقى في العروض السينمائية تجسيد التأثير الناشئ عن متابعة اللغة السينمائية للفيلم لأن موسيقى الأفلام لا توضع بهدف تفسير الصورة السينمائية ولكن تضيف لها تأثيرات سمعية تزيئها وتزخرفها" (٦-٢٩١) وتعمق أثر الصورة في نفس المشاهد أي أن الموسيقى التصويرية زخرفية ذات رتوش على الصورة ولا تتعدى ذلك وإن كان هذا المبدأ الأساسي بمرور الوقت قد تعرض للتطوير والتغيير من قبل العاملين في الحقل السينمائي من مخرجين ومنتجين ومؤلفي موسيقى الأفلام والذين لم يكتفوا بالمبدأ الأساسي الداعي إلى توظيف موسيقى الفيلم للتعبير عن الإيقاع الباطن

للصورة فقط بل تعدوا ذلك إلى وظائف أخرى متعددة وطاغية على ما سبق.

- ومن التعريفات التقليدية لموسيقى الأفلام أنها هي الموسيقى الخلفية المصاحبة لأحداث الفيلم والتي لا يمكن ملاحظتها أو التدقيق فيها إلا عندما يتوقف الحوار وهذا التعريف يقلل نوعاً ما من قيمة ودور موسيقى الأفلام والتي أصبحت بمرور الوقت تلعب أدواراً تفوق المبادئ التقليدية القديمة التي وضعت لها، بينما يرى "روزا" أحد مؤلفي موسيقى الأفلام أن الموسيقى ينبغي أن لا تصور أو تعبر مباشرة عن أحداث الفيلم أو حتى تفسرها، ولكن يجب أن تكمل الأثر النفسي للدراما الفيلم وتدعمه.

المدارس التقليدية لموسيقى الأفلام في السينما العالمية ووظائفها :-

هناك مفهومان أساسيان بمثابة قطبين لموسيقى الأفلام:-

١- موسيقى تشرح المعاني وتتبع المشهد خطوة بخطوة "عبودية الموسيقى للمشهد".

٢- موسيقى تصور الجو العام للمشهد "المضمون".

وتعتبر المدرسة الثانية أكثر نضجاً وقيمة فنية إذ تتجنب عبودية الصورة وتعمل على التعبير عن الجو العام "المضمون" مثال :-
"مشهد سينمائي يصور مظاهرة عمالية يحطمها البوليسي في البداية ثم يكون لها النصر وتكتسح الحنود والسدود، لم تصاحبها موسيقى تعبر عن الهزيمة ثم تتحول لموسيقى ظافرة في النهاية بل جاءت موسيقى المشهد كلها في نغمات تعبر عن الشجاعة الواثقة بالنصر.

- مشهد سينمائي آخر لمنحدر صخري وعمر يقابله في الموسيقى هبوط
لحن من النغمات الحادة إلى اللغيفة هذا الهبوط اللحني يعبر في
حركة لحنية إيقاعية عن المنحدر الصخري الوعر رغم جموده جمود
تام في الصورة (٥ - ١٢٧، ١٢٨).

- ومن المدارس غير التقليدية في موسيقى الأفلام مدرسة الأسلوب
المتناقض بهدف السخرية اللاذعة مثل موسيقى أوركسترا لية فخمه
تصاحب مشهد لغرفة صغيرة مزرية يجلس فيها أحد الشخصيات في
دراما الفيلم محاطاً بالفقر.

الوظائف التقليدية لموسيقى الأفلام :

أ- أن تكون بديلة عن صوت حقيقي في الصورة كأن تعبر الموسيقى عن
رفيف السهام الطائرة في الجو.

ب- أن تتسامى وتتحول تدريجياً من مؤثر صوتي أو صرخة إلى موسيقى
معبرة.

ج- أن تجسد حركة أو إيقاع بصري للصورة مثل موسيقى هابطة نغمياً
وبسرعة تنتهي بضرب حاسمة تصاحب مشهد سقوط رجل من أعلى
البرج (٥ - ١٢٨)

وعموماً ينبغي توظيف موسيقى الأفلام كعنصر من عناصر الفيلم يؤثر
بوصفه كلاً على أن تساهم الموسيقى بشكل غير مباشر في خلق الجو الفني
والجمالي لدراما الفيلم فتكون موسيقى مسموعة لا مستمعة أي بدون تأمل
وتدقيق، على أن هذه المبادئ التقليدية قد تطورت وتجاوزها صناع السينما
العالمية حتى أننا نجد في بعض الأفلام العالمية طغيان موسيقى الفيلم على
عناصره الأخرى وذلك بسبب أن بعض مؤلفي موسيقى الأفلام لهم
شخصية طاغية وموهبة فذة من القوة بحيث يصعب إخضاعهم أو تطويعهم

كمجرد عنصر من عناصر الفيلم أو يكونوا مجرد خدام لحكاية الصورة ولكن تأتي أفكارهم الموسيقية ضخمة قوية التعبير برفقة وجاذبة طاغية كأنه تأليف موسيقى سيمفوني، "وفي الستينات تأكد منتجوا السينما العالمية في هوليوود من إمكانية استخدام الموسيقى لترويج الأفلام وتحسين مبيعاتها فبدعوا يطلبون موسيقى تكتب للسينما تكون جذابة يعجب الجمهور ويمكن تسويقها لتحقيق مبيعات في مجال الأسطوانات وأشرطة الكاسيت بعد ذلك ونتج عن هذا الأسلوب عدة خطابات ناجحة من موسيقى الأفلام مثل :-

موسيقى فيلم "دكتور زيفاجو" وموسيقى فيلم "قصة حب" وموسيقى فيلم "الطيب والشرس والقيح" وموسيقى سلسلة أفلام "جيمس بوند" وهي موسيقى أوركسترالية تتضمن أسلوب "الجاز" وألحان غنائية مميزة وجاذبة حققت مبيعات عالية من خلال طبعها على أسطوانات" (١ - ٦٩)، وهذا التيار الذي ظهر في الستينات بالسينما العالمية في هوليوود هو دليل دافع على تطور وتغير المبادئ التقليدية للموسيقى للتصويرية في السينما وطغيانها كعنصر سينمائي على باقي عناصر الفيلم.

كيفية خلق وإبتكار موسيقى الأفلام في السينما العالمية :

أولاً : يقرأ المؤلف الموسيقى سيناريو الفيلم مقدماً ويقول "جون ويليامز" أحد مؤلفي موسيقى الأفلام إذا ما قرأت سيناريو فيلم أتخيله في ذهني وأتصوره مسبقاً وكما أصبت بخيبة أمل بعد انتهاء الفيلم لعدم مواكبته للصورة التي في مخيلتي وبناءً على هذا يتضح أنه من الأفضل قراءة سيناريو الفيلم بعد الانتهاء من تصويره وتنقيذه حتى لا تتعارض مخيلة الموسيقى مع شكل الفيلم النهائي" (١ - ٦٦)

ثانياً : " تبدأ مهمة المؤلف للموسيقى في استطلاع الجو الموسيقي المنشود وأماكن توظيفه بالفيلم من خلال شريط إعداد الموسيقى والذي يحوي تسجيلات لمختارات من الموسيقى الكلاسيكية تواكب أحداث الفيلم لتأكيد المناخ الموسيقي الواجب توفيره لمصاحبة أحداث الفيلم، هذا الشريط يأتي به مخرج ومركب الفيلم لتوضيح الجو الموسيقي المطلوب" (١ - ٦٦) (هذا الأسلوب قد لا يكون الأسلوب الأمثل ولكنه كان يتبع قديماً).

ثالثاً : تدور مناقشات تفصيلية هامة بين المؤلف والمخرج والمنتج حول المواقف المطلوب توظيف الموسيقى لمصاحبتها "مرحلة اختيار المواقف"

رابعاً : يدون مركب الفيلم ملاحظاته حول بداية ونهاية كل فاصل موسيقي على نسخة من الفيلم وبعد تصنيف الفواصل الموسيقية جميعاً تبدأ مهمة المؤلف الموسيقي.

خامساً : يبدأ المؤلف الموسيقي في تكوين أفكاره الموسيقية حسب المواقف والفواصل المصنفة بالفيلم والمتفق عليها ثم يشاهد كل بكرة من بكرات الفيلم والمزودة بعدد الأطوال بالقدم ليساعد مركب الفيلم على تحديد بداية مواضع الفواصل الموسيقية للتأكد من سلامة الأفكار الموسيقية ومطابقتها للمواضع المطلوب مصاحبتها، وقد نتكرر مراجعة المشاهد مرات عديدة حتى تتبلور اللغة الموسيقية بشكل سليم تماماً.

سالمًا : يشرع المؤلف الموسيقى في كتابة أفكاره الموسيقية أوركستريالاً ومن ثم تدريب العازفين والتسجيل على شريط خاص منفرد ويقوم مركب الفيلم بمزج التسجيل الموسيقي مع حوار الفيلم في الشريط الموحد النهائي من خلال شريط الطقطة الذي يساعد على تزامن الصوت والصورة.

"ومن الملاحظ أنه عندما تحولت السينما الصامتة إلى ناطقة ظهرت مشكلة كيفية الجمع بين الموسيقى المؤلفة خصيصاً للفيلم والحوار بصورة متوازنة دون أن تطغى الموسيقى على الحوار فكانوا قديماً يقومون بتسجيل الحوار والموسيقى في آن واحد وكانت الخطورة طغيان الموسيقى على صوت الحوار ثم فكروا في استخدام أخصائي صوت مهمته وضع ميكروفونات التسجيل بحساب دقيق لتسجيل موسيقى الفيلم والحوار بشكل متوازن، وعندما أصبح تسجيل الحوار في شريط منفرد وموسيقى الفيلم في شريط آخر أصبحت مهمة أخصائي الصوت أو مركب الفيلم أسهل عند المزج بين الموسيقى وحوار الفيلم على الشريط النهائي الموحد فضلاً عن حل مشكلة التزامن بين الصوت والصورة عن طريق شريط الطقطة" (١ - ٦٧).

بعض اتجاهات موسيقى الأفلام في السينما المصرية :

على الرغم من وجود بعض المحاولات الفنية الطيبة في مجال موسيقى الأفلام ل بدايات السينما المصرية مثل موسيقى الأفلام للمؤلف الموسيقي المصري محمد حسن الشجاعى (١٩٠٣ - ١٩٦٣) (٢ - ٦٠) "مى عمر" إنتاج ١٩٤١م بطولة نجيب الريحاني إخراج نيازي مصطفى (٧ - ١٨٥) وعلى الرغم من كونها تعتبر منفصلة نوعاً ما عن دراما

الفيلم وكأنها مقطوعات موسيقية مصاحبة إلا أنها تعد من البدايات الطيبة كونهما موسيقى مصرية مكتوبة أوركسترا ليا بحس فني عالي ولكن يمكننا أن نعتبر أن موسيقى الأفلام في السينما المصرية اعتمدت بصفة أساسية على ثلاث من أقطاب المؤلفين للموسيقيين من بداية الخمسينات لبداية السبعينيات وهؤلاء الثلاثة هم :

- ١- (فؤاد الظاهري ١٩١٦ - ١٩٨٨م). ٢- أندريه رايدر.
- ٣- علي إسماعيل (١٩٢٢ - ١٩٧٤م) (٢ - ٨٦ ، ١٠٠).

هؤلاء المؤلفون الموسيقيون الثلاثة قدموا أفكاراً موسيقية في أشهر الأفلام السينما المصرية والتي كان من نتيجة نجاحها وشهرتها بات المشاهد المصري أو العربي حافظاً عن ظهر قلب كثير من هذه الألحان حيث أنها ترتبط في ذاكرته بمشاهد عديدة من روائع أفلام السينما المصرية نذكر منها على سبيل المثال :- "رد قلبي" فؤاد الظاهري - حكاية حب أندريه رايدر - "الزوجة الثانية" فؤاد الظاهري - الحب الضائع "فؤاد الظاهري - القاهرة ٣٠" فؤاد الظاهري - "شفقة القبطية" على إسماعيل - "غرام في الكرنك" على إسماعيل - شروق وغروب" أندريه رايدر".

ولكل مؤلف من هؤلاء المؤلفين الموسيقيين الثلاثة أساليب واتجاهات مختلفة نحاول التعرض لها من خلال شرح المعالجات التي قدموها عند تأليف موسيقى للفيلم المصري.

أولاً : يعتبر علي إسماعيل من أكثر مؤلفي موسيقى الأفلام الذين أتبعوا الأسلوب أو المبدأ الأول الذي يعتمد على شرح معاني الصورة خطوة بخطوة في عبودية تامة لأحداث المشهد ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك :

مشهد في فيلم "معبودة الجماهير" (إنتاج عام ١٩٦٧م من إخراج حلمي رفلة بطولة عبد الحليم حافظ وشادية (٣ - ١٧٥) والبطل "عبد الحليم حافظ" سعيد كونه سيقف لأول مرة على خشبة مسرح دار الأوبرا أمام بطلة الفرقة "شادية" ليصرح لها بحبه طبقاً للدور المسند إليه ذلك الشعور الذي قد تمنى في قراره نفسه أن يبوح به لها وبينما هو يردد نص الحوار "حبك - حبك كلمة بقالى سنين عايز أقولها لك" وبعد نهاية هذا الحوار يلقي عبد الحليم بأوراق النص لأعلى ثم تسقط في يده عندها يصاحب على إسماعيل هذه الحركة بسلم موسيقى صاعد هابط في أسلوب الانزلاق النغمي (Glissando) تؤديه آلة الهارب ليحاكي أو يعبر عن حركة الإلقاء بأوراق النص لأعلى ثم السقوط في يده ليحقق على إسماعيل عبودية الموسيقى للمشهد أو الصورة.

(٨-١٧٨) مثال آخر يقدمه على إسماعيل من خلال موسيقاه لنيلسم "غرام في الكرنك" (إنتاج عام ١٩٦٧م إخراج : على رضا بطولة محمود رضا وفريدة فهمي (٧-٢٥١) مشهد لبطلة الفيلم "فريدة فهمي" وبه تهبط درجات سلم الفندق بمدينة الأقصر دعواً برشاقة ثم تخرج إلى شرفة الفندق وتطل منها والموسيقى هنا جاءت معبرة عن الرشاقة والخفة والمرح في تتابع لحني إيقاعي جذاب يتناسب مع رشاقة وجاذبية "فريدة فهمي" مستخدماً آلات البيانو والإكسيليفون المعدني مع الوترية في تجسيد جيد للإيقاع الباطن للصورة، نجد مثلاً آخر لفؤاد الظاهري في مشهد من فيلم "القاهرة ٣٠" (إنتاج عام ١٩٦٦م إخراج صلاح أبو سيف بطولة سعاد حسني وحلمي أحمد وأحمد مظهر) (٧ - ٢٦٩) فيه أحد أبطال أو محاور الفيلم "عبد العزيز المكيوي" المجاهد الوطني راقداً في فراشه بمنزله يعاني (٨-٥٨، ٨٨) إصابات تسبب فيها البوليس السياسي ثم يطرق بساب

الشقة ضيف يسأل عنه وبينما هو يسمع الصوت إذ بحبيته القديمة بطلـة
 الفيلم "معدا حسني" تدخل لتراه وتطمئن عليه بينما يتجمد وجه البطل
 "عبد العزيز المكيوي" في ذهول من المفاجأة وتدخل الكاميرا بسرعة
 متدرجة لتركز على تعبيرات وجه البطل الذي احتل الشاشة بالكامل فسي
 لقطة مقربة (Zoom in) ولقد أحس فؤاد الظاهري بإيقاع الكاميرا وهو
 الإيقاع الباطن للصورة فوضع الظاهري موسيقى يتصاعد إيقاعها تدريجيا
 محاكاة لحركة الكاميرا في تجسيد للإيقاع الباطني للصورة. ورغم كل هذه
 الأمثلة السابق ذكرها سنجد أن على إسماعيل يتخلّى عن هذا الأسلوب في
 فيلم "شفيقة القبطية" (إنتاج عام ١٩٦٣م إخراج حسن الإمام بطولـة هند
 رستم وحسن يوسف (٧ - ١٩٥) حيث استغل أسلوب اللحن الدال
 Leitmotif للتعبير عن الشخصيات الأساسية أو المحورية في الفيلم أو
 للتعبير عن الأمور الأساسية بشكل غير مباشر مثل استخدام "اللحن
 الشعبي" يا عزيز عيني" للتعبير عن معاناة شفيقة القبطية الأم نتيجة
 حرمانها من رؤية ولدها واشتياقها المستمر لرؤيته ورغبتها الملحة في
 التصريح له بأنها أمه كل هذه الأمور والنقاط الأساسية في دراما هذا الفيلم
 يعبر عنها على إسماعيل بشكل غير مباشر عن طريق اللحن الدال "تيمة ..
 يا عزيز عيني"، كما استخدم رنات أجراس الكنيسة كحن دال للتعبير عن
 شخصية "فاخر .. فاخر" رجل الدين رمز الفضيلة والكنيسة والالتزام
 الخلقي عندما تبرأ منها وأيضا في العديد من المواجهات بينهما (٨-
 ٢٠٦، ٢٠٥)

ومن خلال أسلوب اللحن الدال سنجد أن فؤاد الظاهري يلجأ إليه
 أيضا عند صياغة موسيقاه لفيلم "القاهرة ٣٠" والذي تعتمد قصته على ثلاثة
 محاور درامية :

١) مجتمع الحي أو الحارة الفقيرة والتي تنتمي إليها بطله الفيلم "سعاد حسني" وبعض الشخصيات الثانوية والأساسية "حمدي أحمد" - "عبد المنعم إبراهيم" - "عبد العزيز المكوي" مثله فؤاد الظاهري في استخدام للحن "إن شاء الله ... ما عديمك" والمجتمع الراقي والثراء والغواية ويمثلها "أحمد مظهر .. الوزير" عبر عنه فؤاد الظاهري بتيمة لحنية رومانسية من تأليفه ومهد لها بقتابح سلمى سريع صاعد، ثم عبر عن الكفاح الوطني والسياسي ضد الاستعمار البريطاني ويمثله "عبد العزيز المكوي" بالتيمة اللحنية من نشيد "إسملي يا مصر" لحن صفر على "وكتبتها لألات النفخ النحاسية مع الوترية مستخدماً إيقاع المارش، ونلاحظ هنا أنه لما كانت دراما فيلم "القاهرة ٣٠" تعتمد أساساً على ثلاث محاور ذكرناها سابقاً فقد وظف لها فؤاد الظاهري ومن خلال أسلوب اللحن الدال ثلاث تيمات موسيقية تتناسبها لتواكب المحاور الثلاثة لدراما الفيلم مما يدل على فهم عميق لدراما القصة ووجود جلسات عمل بين فؤاد الظاهري مؤلف موسيقى الفيلم ومخرج الفيلم ومركب الفيلم قبل تنفيذ الموسيقى.

المشاهد المركبة ذات المعاني المزدوجة :

في فيلم "الحب الضائع" (إنتاج عام ١٩٧٠م - إخراج بركات بطولة سعاد حسني ورشدي أباطلة) (٧-١٠٧) هناك مشهد مركب يحمل معاني متعددة عالجه فؤاد الظاهري بموسيقى راقية تدل على فهمه العميق لدراما الفيلم. المشهد يصور عودة بطله الفيلم "سعاد حسني" من تونس بعد وفاة زوجها وصممت على الرجوع إلى مدينتها "الإسماعيلية" والإقامة في بيت العائلة هناك رغم ظروف حرب الاستنزاف وقتها بعد عام ١٩٦٧م وذلك لأن البطلية تريد الاحتجاب عن الناس حزناً على وفاة زوجها، ولكن عندما تدخل مدينة الإسماعيلية تظهر لنا الصورة مدى الخراب والدمار الذي لحق ببيوت المدينة جراء الحرب كأنها مجروحة ومدينتها مجروحة أيضاً جراء

النكسة ثم تصل إلى بيت العائلة لتجد فيه آثار الإهمال والصورة المزرية وتطاول الأشجار والنباتات عليه بشكل مهمل وتجد أن بيتها أصبح مهجوراً، وعندئذ تتذكر للبطلة "سعاد حسني" ذكريات الطفولة مع صديقة عمرها "زبيدة ثروت" في أيام السلم بالإسماعيلية ثم تعود للصورة مرة أخرى لأطلال بيت العائلة المهجور بما يوازي الحالة النفسية للبطلة، ولقد عالج فؤاد الظاهري هذا المشهد بالكامل من خلال موسيقى راقية كونها في صيغة ثلاثية جاء القسم الأول منها لحن رومانسي كتبته للوتريرات في الطبقات الحادة يعبر به عن ما وصلت إليه حالة مدينة الإسماعيلية جراء الحرب وأطلال بيتها المهجور ثم القسم الأوسط من الموسيقى تيمة من لحن في يوم من الأيام" أغنية لعبد الحليم حافظ من ألحان كمال الطويل يعبر عن ذكريات الطفولة وصديقتها أيام السلم في مدينتها الإسماعيلية ثم القسم الثالث وهو إعادة لحن القسم الأول "الحن الرومانسي للوتريرات" ليعبر عن عودة الصورة للبيت المهجور في مدينة الإسماعيلية وصدمة البطلة لرؤية كل هذا والذي يتوازي مع حزنها على فقدان زوجها، وهذا بعد مثلاً للمشاهد التي تحمل أكثر من مضمون ومعالجة فؤاد الظاهري لها بموسيقى في صيغة ثلاثية تحوي في القسم الأوسط تيمة من أغنية في يوم من الأيام "مصورة" على أساس وخامسة ملم (نو الصغير) مما يدل على فهم عميق ومهارة في الصنعة يتميز بها فؤاد الظاهري مؤلف موسيقى للفيلم. (١٤٧-٨)

ويمكن اعتبار معالجة الظاهري لموسيقى المشهد معالجة مركبة كونها اعتمدت على صيغة ثلاثية وتصاحب مشهد مركب يحمل أكثر من مضمون كما أنه فسر معاني الصورة أيضاً بأسلوب الخطوة - خطوة.

الأفلام الغنائية :

نجد في العديد من الأفلام الغنائية فترة الخمسينات والستينات أن كل من "على إسماعيل" و"أندريه رايدر" أكثر من تألق في وضع موسيقى تناسب هذا النوع من الأفلام إذ اعتمدت موسيقاهم للأفلام الغنائية غالباً على تيمات لحنية من الأغاني الموجودة بالفيلم فيتناولها المؤلف الموسيقي بالمعالجة عن طريق أساليب "الحذف أو الاختصار أو الإطالة أو الحشو اللحني - أو للتتابع الإيقاعي اللحني - أو عن طريق تغيير المصاحبة ثم تعاد كتابة هذه التيمات بعد المعالجة الموسيقية لتقدم في موسيقى نثر الفيلم "البداية" أو في الفواصل الموسيقية التي ستتخلل مشاهد الفيلم مما يساعد على إقناع المشاهد بالجو العام للفيلم واندماجه فيه بل وتأثره به نتيجة أن موسيقى الفيلم هي صدى حي لألحان أغاني الفيلم وهذا هو روح وجوهر المبدأ الثاني من مبادئ موسيقى الأفلام وهو مبدأ "التعبير بالموسيقى عن مضمون الفيلم أو تأكيد الجو العام الذي تدور فيه أحداث القصة"، ولعل أبرز الأعمال التي يتجلى فيها هذا الأسلوب عند كل من "على إسماعيل" و"أندريه رايدر" هو:-

موسيقى فيلم "حكاية حب" (إنتاج ١٩٥٩م إخراج حلمي حليم بطولة عبد الحليم حافظ ومريم فخر الدين (٣ - ١٧٥) و"الحب الكبير" (إنتاج ١٩٧٠م إخراج بركات بطولة فريد الأطرش وفاتن حمامة (٤ - ١٦٢) موسيقى أندرية رايدر.

موسيقى فيلم "يوم من عمري" (إنتاج ١٩٦١م إخراج عاطف سالم بطولة عبد الحليم حافظ وزبيدة ثروت) و"أبي فوق الشجرة" (إنتاج ١٩٦٩م إخراج حسين كمال بطولة عبد الحليم حافظ ونادية لطفي) (٣ - ١٧٦) موسيقى على إسماعيل.

واعتماد موسيقى الأفلام الغنائية على تيمات لحنية من أغاني الفيلم هو أسلوب له جنور في فن الأوبرا والتي كان مؤلفوا الأوبرات يصنعون لها افتتاحية "مقدمة موسيقية مكتوبة في صيغة السوناتا المختصرة أو في قالب حر وتحتوي على تيمات موسيقية من الألحان التي سترد في فصول الأوبرا الثلاثة غالباً وهو ما تم استغلاله في بعض الأفلام الغنائية للسينما المصرية كما سبق وأن ذكرنا. ولا ينكر أحد أن تأليف موسيقى الأفلام للسينما المصرية قد مر بفترة ضحالة فنية من منتصف السبعينات تقريباً وحتى نهاية الثمانينات اللهم إلا من ظهور المؤلف الموسيقي المصري عمر خيرت وشهرته التي جاءت من موسيقاه لأول أفلامه ليلة القبض على فاطمة عام ١٩٨٤م ثم توالى الأفلام التي وضع لها عمر خيرت موسيقى لاقت نجاحاً شديداً من الناحية التجارية إذ أن موسيقاه للأفلام يمكن فصلها عن الفيلم ومن ثم طرحها في أشرطة كاسيت في الأسواق لتحقيق مبيعات وأرباح طيبة وهذا نظام معمول به في أمريكا وأوروبا وسبق أن تكلمنا عنه من قبل، ثم ظهر في بداية التسعينات المؤلف الموسيقي المصري "ياسر عبد الرحمن" واشتهر من موسيقاه لفيلم "الإمبراطور" وبعد ذلك فيلم "ناصر ٥٦" وفيلم "أيام السادات" ومن الملاحظ في الموسيقى لفيلم الإمبراطور اعتماد ياسر عبد الرحمن على أسلوب التعبير عن المضمون أو الجو العام إذا استخدم ياسر عبد الرحمن الباصات الوترية ذات القوس التشيللو - الكنترباص لخلق نوع من التوتر والقلق لدى المشاهد ووضع بذلك أجواء تساعد المشاهد على الاندماج في جو وأحداث الفيلم والتي تتأزم تدريجياً حتى نهايته وإن كان من الملاحظ تأثر المؤلف الموسيقي في هذا الفيلم بموسيقى فيلم "الأب الروحي"، ولكن في فيلم "ناصر ٥٦" يصل إلى قمة نضجه الفني ليقدم موسيقى تعتمد على محاور موسيقية رئيسية يحركها بالتوازي مع أهم شخصية في الفيلم وأهم الأحداث التي تمر بها

أيضاً من منطلق مدرسة التعبير عن الجو العام أو مساعدة المشاهد على الاندماج في الجو العام للفيلم، والمستمع لهذه الموسيقى والتي طرحت للأسواق بشكل منفصل أيضاً سيجدها راقية ناضجة مكتفة وعلى الرغم من ذلك واضح للمستمع كل عنصر موسيقى فيها، أما في فيلم أيام السادات" استخدم المؤلف أربعة تيمات موسيقية كمحاور رئيسية لموسيقى الفيلم إلا أنه لم يوفق في صياغة الجزء العربي الأصيل والذي استخدم فيه المؤلف نغمة السيكة ولكن أسند أدائها للوترات في الجوابات وكان من المفضل إسناد أدائها لآلات الناي والقانون والعود للتعبير عن جو الريف المصري الأصيل الذي كان يحن إليه دائماً الزعيم السادات كلما مر بضائقة ما ولعل أبرز ما قدم ياسر عبد الرحمن من موسيقى الأفلام جاءت في فيلم (الإمبراطور - ناصر ٥٦) كما قدم الموسيقي المصري "مودي الإمام" موسيقى أفلام طيبة اعتمدت على أسلوب الكيبورد تماماً في فيلمي "اللعيب مع الكبار" و "الإرهاب والكباب" كما قدم خالد حماد موسيقى أفلام طيبة من نفسى أسلوب الكيبورد لفيلمي "صعيدي في الجامعة الأمريكية" و "همام في أمستردام".

المراجع العلمية المستخدمة في البحث :

- ١- ترجمة أحمد الحضري. دراسات - موسيقى الأفلام السينمائية.
- ٢- د. زين نصار - الموسيقى المصرية المتطورة - القاهرة. - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠.
- ٣- عادل حسنين - أيام وليالي "عبد الحليم حافظ" - القاهرة - أمادو - ١٩٩٨م.
- ٤- عادل حسنين - فريد الأطرش "لحن الخلود" - القاهرة - أمادو - ١٩٩٦م.
- ٥- مارسيل مارتن ترجمة : سعد مكايي "اللغة السينمائية" : القاهرة، للدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤م.
- ٦- ماكس بنشار ترجمة : محمد رشاد بدران - تمهيد للفن الموسيقي تأليف : القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٩م.
- ٧- منى البنداري، محمود قاسم، يعقوب وهبي : "موسوعة الأفلام العربية" - القاهرة - إبداع دار الكتب رقم ٣٣٤١، عام ١٩٩٤م.

تجسيد الأسطورة في فن الباليه

د. لمياء زايد (*)

مقدمه

بالرغم من أن الفن قد ظهر مع وجود الإنسان على وجه الأرض، وتطور معه وتعددت أشكاله، وألوانه وخصائصه، وأغراضه، ودوافعه، فإن ظاهرة الفن ظاهرة معقدة، ومتشابكة في ترابطها، والعوامل التي تؤثر فيها، ففي جوانب متعددة منها ما يتعلق بالشخصية الإنسانية أخرى ما يتعلق بطبيعة العمل الفني ونجد أن الفن كان قد نشأ ملازماً للإنسان منذ سعيه في سبيل كسب رزقه من عمله وظل هكذا حتى الآن، وهو يمثل ظاهرة إنسانية يكون فيها الإنسان فناناً أو متأملاً للفن، أو متلقي له.

"والفنان من وجهة نظر الفنان هو محاولة من جانبه ليعبر للآخرين أو ينقل إليهم شيء من خبرته للماضية، أو اتجاهاته، أو مشاعره وأفكاره الحاضرة ويجعلها محسوسة أو مجسمة بطريقة يمكن إدراكها" (١) وبالتعرف على الشخصية المبدعة يمكن أن نكتشف عن طبيعة الوجدان الجمالي ونصل إلى

(*) مدرس بالمعهد للباليه، أكاديمية الفنون .

١ - توماس مونرو: التطوير في الفنون ترجمة محمد علي أبو ذرة، عبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة أحمد نجيب هاشم - الجزء الأول القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١م - ص ٢٧

معارض شمولية ضرورية لتفسير الفن، فالفن مهما اختلف النقاد والفنانون في تحليله، ما هو إلا إحدى وسائل التعبير عن انفعالات الإنسان وعواطفه وخبراته في الحياة في قلوب فنية متعددة فكل إنسان من زلوية ما فنانا إذا كان قادراً على صياغة أفكاره ومادته التعبيرية في قالب يستطيع للجمهور بدوره أن يعي ما فيها ويتقبله ويتذوقه ويتأثر به، والفنون المسرحية هي الفنون التي تعتمد في صياغتها على التشكيل في الفراغ وعلى الزمن المخصص لذلك في آن واحد والتي يندرج تحتها عدة فنون تعتمد على ملء الفراغ والزمان معاً.

"ويعتبر المسرح صورة فنية كسائر الصور الفنية، وسيلة اتصال بين الفنان والمفكر، ووسائل اتصال للمسرح بالجمهور أكثر اتساعاً من وسائل أي صورة أخرى من صور الفن، والواقع أن المسرح هو المكان الذي تلتقي فيه جميع الفنون مثل الألب، التصوير، النحت، العمارة، والموسيقى والرقص ولكن كل هذه الفنون تستخدم في إطار حدود معينة^(٢).

والرقص ظاهرة عالمية وجدت منذ فجر الإنسانية في كل بلد وحضارة وإن اتخذ اشكالاً مختلفة ومواء كان يعبر عن شعور أو موقف، فإن للرقص يعد بمثابة مرآة تعكس معتقدات ونفسية المجتمع، أو الجماعة، أو للشخص الذي يؤديه.

٢ - كارل الترويرت "الإخراج المسرحي ترجمة أمين سلامة - القاهرة - مكتبة الإنجلو

المصرية ١٩٨٠ ص ٩

"فالإنسان لم يزاول الرقص بغرض الترفيه أو قطع الوقت، بل كان الرقص مواكباً لحياته وتاريخه، ولذلك أحسن بدوايه في جسمه ولمس إيقاعه منسلكا في نفسه وبدنه، فعبّر به عن مشاعره وآماله وأفراحه وأحزانه وطقوسه وعاداته وتقاليده، فقد عبر الرقص عن ملاحظته للطبيعة المحيطة به و عما يكمن في أعماله وذاته" (٣)

وفي هذا الصدد أكد (تشلدون تشيني) "إن الحركة كانت وسيلة الإنسان البدائي للتعبير عن نفسه وعن أعمق مشاعره، حيث كان الرقص بدافع المسرة÷ ويكون الرقص طقساً دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص ويصلي لهم بلغة الرقص، ويشكّوهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة" (٤) بعد ذلك بدأ الرقص يتطور فظهرت الرقصات الشعبية المختلفة ورقصات القصور والرقصات التي تقدم على خشبة المسرح.

فالرقص في حقيقته يعتمد اعتماداً أساسياً وكلياً على جسم الإنسان ومدى إمكانية توظيفه ليعبر بالحركة، وبطبيعة الحال هو نوع من الفنون متعدد الأشكال والأنواع، لكننا سنختص بالحديث عن نوع من أنواع الرقص وهو الباليه فهو فن راقسي، معبر، شامل، "مركب مرئي مسموع أو مكاني زمني مشترك مع

٣ - عادل عمر عفيفي - نحو دراسة علمية للرقص لشعبي العربي - مجلة الرقص المعاصر - أكاديمية الفنون - المجلد الأول - العدد الثالث والرابع - ١٩٨٧ ص ١٣٣.

٤ - تشلدون تشيني - تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة - ترجمة دريلي خشبة - الموسيقية المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر للقاهرة ١٩٦٣ ص ١١

بعض الفنون الأخرى في أحتوائه على عناصر التشكيل والموسيقى والدراما، بيد أن أهم ما يميزه الحركة الراقصة المعبرة للصامتة^(٥).

ففن البالية بجانب التعريف السابق له ظهرت لعروضه العديد من التعريفات والأوصاف "فهي مجموعة فنون من نوع خاص، وهي ليست بالحسبة المطلقة ولا بالعقلية المطلقة ولكنها مزيج بين الحس والعقل، الحس في المضمون والعقل في الوسيلة التي ينتقل بها هذا المضمون"^(٦).

ويتكون عرض البالية من عدة عناصر فنية هي الرقص الكلاسيكي، والرقص الشعبي المسرحي، والرقص التاريخي، والرقص المزدوج، والرقص الحديث، ويعتمد عرض البالية أيضا على الموضوع أو القصة والموسيقى والديكور، والملابس، والإضاءة، والحركة الراقصة، وأداء المؤدبين، وللتكوين الحركي، والحركة الراقصة إما أن تؤدي بشكل فردي أي راقص واحد أو راقصة واحدة، وإما أن تؤدي بشكل مزدوج أي اثنان من الراقصين يؤدون الحركة الراقصة معاً وأخيراً ممكن أن تؤدي بشكل جماعي أي يؤدي عدد من الراقصين يزيد عن اثنان الحركة الراقصة ويربط جميع هذه الأشكال عنصر هام جداً هو عنصر للتكوين الحركي فهو هام في عرض البالية بصفة عامة وبصفة خاصة.

٥ - أحمد حسن جمعة: مؤلف للبالية - المهن التمثيلية العدد السابع الثاني ١٩٩٣ ص ٧٦.

٦ - يحيى عبدالنواب : فن البالية والأدب مجلة فصول المجلد الخامس العدد الثاني يناير/ فبراير، مارس ١٩٨٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥ ص ١٢٦.

"إن عناصر البالية من خطوط والألوان وكتل لا بد وأن تتصهر من بوتقة واحدة لتصبح طاقة من الأنفعال الذي يحدد لنا بدوره إيقاعاً ونغماً نتبعه بأعيننا على خشبة المسرح، وهذه العناصر تكون فيما بينها العلاقات المختلفة التي يمكن الحصول عليها بطريقة معبرة تخدم السياق الطبيعي للأحداث الدرامية للعمل الفني ككل في البالية".

وإذا كانت الخطوط والألوان والكتل تشكل عناصر رئيسية في البالية فإن هناك عناصر أخرى لا يمكن التغاضي عنها في فن البالية، فإن فن البالية يتألف من عناصر أساسية هي التي تصوغه في الشكل الدرامي وتعطيه معيزات خاصة، وإن انصهار هذه العناصر جميعاً بعضها مع البعض الآخر لهي الرسالة المرئية التي يرغب الفنان وفنان البالية بصفة خاصة في توصيلها للمتفرجين^(٧).

هذا وقد تعددت أشكال وعروض البالية وتتنوع ، فهناك عروض ذات موضوع ما ، وعروض أخرى بدون موضوع، وعروض ذات فصل واحد، وأخرى أكثر من فصل، وهناك عروض ذات مشاهد قصيرة وأخرى ذات رقصات جماعية ومزدوجة ومنفردة، فهي مجموعة خبرة من نوع خاص، وهي ليست بالحسية المطلقة ولكن مزيج بين الحس والعقل، الحس في المضمون، والعقل في الوسيلة التي ينتقل بها هذا المضمون^(٨).

٧ - طارق محمود محمد الكلي - الأثر الدرامي للتكوين الحركي في فن البالية، لأكاديمية

الفنون - القاهرة - رسالة ماجستير ١٩٨٢ ص ٧٥.

٨ - أحمد حسن جمعة - مؤلف البالية - مجلة تياترو - القاهرة - نقابة المهن التمثيلية

العدد السابع - ١٩٩٣ م - ص ٧٦.

وهنا نحاول أن نتطرق إلى عرض البالية ذات الموضوع، لأن أكثر عروض البالية كانت تقوم على موضوع ماء، وأن هذه الباليات كانت ترتبط بموضوعات مأخوذة عن بعض الأساطير وباليات أخرى مأخوذة عن الألب، ومع ارتباط فن البالية بالألب ظهرت أعمال ملحمية في فن البالية مثل (مشاعل باريس) موسيقى اساييف (شاعري - ملحمي) مثل بالية زهرة الصخر موسيقى براكوفيف (ملحمي - درامي) مثل بالية سبارتاكوس موسيقى خاتشا دوريان أو (بالية - قصة) مثل بالية سندريلا موسيقى براكوفيف ونتعرض بالدراسة التحليل لعرض البالية الذي يعتمد على الأسطورة لأن أشهر عروض البالية والتي تعرض في جميع مسارح البالية للعالمية تقوم على الأسطورة والجدير بالذكر أن أول عرض في التاريخ كان أساس موضوعاً مقتبس من أساطير "الادويما" لهو ميروس.

وقد يكون هذا الاختيار - للأسطورة - كأساس لموضوع عرض البالية ، لأحتوائها على العديد من المضامين والمعاني الإنسانية والعلاقات البشرية، وكذلك الخيال والحب، والرقى بالمشاعر التي يحتويها الإنسان. كذلك نرى أن الأسطورة بها من الثراء بحيث تكفي مؤلف الموسيقى على كتابة أرق الألحان واعزب النبرات في موسيقى البالية، كذلك لها من التأثير على مخرج البالية choreographer بأن يبدع ويكون الحركات الراقصة ويصمم البالية، ونفس الحال مهندس المناظر ومصمم الملابس.

وهكذا سوف نتعرض إلى أول بالية في التاريخ والذي كان "بالية الملكة الكوميدي" الذي عرضيفندق "بوربون" في باريس في ١٥/٨/١٥٨١، أما لماذا

مسمي بالكوميدي فالكلمة في ذلك الوقت كان تعني "درامي" وهو درامي لأن اساس موضوعه مقتبس من "الأدب" لهو ميروس، موسيقى دي بوليو، وسالمون شعر لاشينيه، واخراج (بلنزار دي بورجوازية) وقد اشترك في ادائه رجال اللبلاط، وكان العرض يحوي الكلمة والموسيقى والغناء والمشاهد الدرامية^(٩) وهو بالية "تسير تسميا".

وقد اختار (بالنزاردي بوجوايو) موضوع أسطوري عن الساحرة (تسيرتسيا). وصمم العرض بطريقة مبهرة ومكتملة وإن كان الأشخاص الذين يؤدون الأدوار ليسوا على درجة من التطور، فقد ركز محور الانتباه على البطلنة التي تؤدي دور الساحرة (تسيرتسيا).

وايضا استطاع (بوجوايو Beaujoreux) بخياله الفني أن يطور العرض فزين المشاهد المسرحية بإضافات قيمة.

وقد كتب (بوجوايو) في كتابه البالية الكوميدي للملكة:

"أنني اعترف أن الرقص قد أخذ المكانة الأولى، والجوهر المكانة الثانية وبهذه الطريقة أنعمت وأرغمت البالية على الكلام والكوميديا على النطق بالغناء والموسيقى مصيفا أيضا المشاهد النادرة القيمة والزخارف. عاملا بالمثل القائل الجسميم السليمي في العقل السليم.^(١٠)

^٩ - يحيى عبدالنواب: فن البالية والأدب مجلة مفصول المجلد الخامس للعدد الثاني يناير

فبراير، مارس ١٩٨٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب للقاهرة ١٩٨٥ ص ١٢٧.

١٠. BEAUJOYUX, de ballet Comique de la Royné. Torino, ١٩٦٥, p.p ٢٤-٢٥

أما العرض الذي قدمه (بوجوايو) فقد عرض في قاعة محاطة بدهليز من طابقين ذو ثلاث جهات ، وأعدت أماكن خاصة للأسرة الملكية وكبار الزوار في المنتصف قرب المسرح.

وفي الجهة القابلة نظم مسرحاً عبارة عن حديقة (تسيرتسيا) الساحرة وعلق في الحديقة جرس ذو برجين، وشوهد في الأفق مدينة كبيرة، وزينت القبة السماوية بزجاج مختلف الألوان وشمعانات ذات لمبات زيتية وأُتخذ في جوانب الحديقة أماكن لخروج الممثلين والموسيقيين.

وفي مغاره جلس عازف المزمар (بان) واخذت الحوريات أماكنهن في للفجوات ، وعلى اليسار وتحت القبة الذهبية المغطاه بالسحب أختبأ الموسيقيون، ومن فوق سطح المسرح انصلبت سحابة حيث يهبط (ميركوري) و (يوبيتير) طوال أحداث المسرحية وكانت ملابسهما الحريرية الذهبية الألوان مطرزة بالحلي الذهبية والفضية.

بعد المقدمة الموسيقية خرج من حديقة (تسيرتسيا) الأمير الذي كان يرتدي ملابس فضية مطرزة بالأحجار الكريمة توقف الأمير أمام الملك وأدى التحية ثم غنى مونولوج طويل في صورة شعر وضع فيه البداية للصامته للفصل وعبر عن كيفية انقاذه من الساحرة التي استدرجته وقيدته داخل القصر.... ثم ظهرت (تسيرتسيا) الساحرة رافعة صولجانها الذهبي إلى أعلى باحثة عن الأمير الذي أفلت من السجن.

وقد قامت بدور الساحرة سيدة من البلاط وكان يجب عليها هي والبطل الذي يمثل أمامها أن تتفنن فن تحريك عضلات الوجه والإيماء والكلام.

وبعد دهشة الحاضرين من هذين المشهدين: "الأسير الهارب وتسيرتسيا الغاضبة ظهرت ثلاث جنيات كانت ذبولهن المنقسمة إلى شطرين ملفوفة إلى أعلى ومشبوكة في الكتف وشعرهن المنسب والممتزج بخيوط ذهبية تتكلى حتى الخصر وفي يد كل منهن مرآة ذهبية واثاء ظهورهن قاموا بالغناء وكانت ترد عليهن واحدة من المغارة ثم اختفت هذه الشخصيات مرة أخرى"^(١١)

"وفي الحال دخلت مركبة بها نافورة متعددة للطوابق وعليها آلية السبحار، في الطبقة العليا تربعت عليها الوصيفات تتوسطهم الملكة، وفي الطبقة السفلى جنيات البحر وعلى رأسهم الآلهة (جلافكي) و (مينيدا).

غنى (بولايو) المؤلف للموسيقى الدور الرئيسي وغنت زوجته دور (فيتيدا) وبذلك قدموا ثنائي صاحبهما فيه الكورس من بعيد. ثم هبطت الوصيفات من أماكنهن إلى اللصالة وظهر خمسة من عازفي الكمان بدؤوا يعزفون أول مقطوعة في مخرج الباليه ليرقص عليها الوصيفات"^(١٢)

"ثم بدأ المقطع الثاني للباليه وفيه رقصت الملكة الأم مع الحوريات في تكوينات واشكال هندسية مختلفة. وأخيرا أدى العازفون في الجزء الأخير من المشهد مقطوعة مرحلة جداً تحت عنوان "الجرس"^(١٣)

^{١١} . I Bid, p.٧

^{١٢} . I Bid, p.٩

^{١٣} - I Bid, p.١٠.

وعندما سمعت (تسيرتسيا) موسيقى الجرس خرجت إلى الحديقة وبعنف شديد رفعت صولجائها عاليا ولقترت من الحوريات وأخذت تلمسهن بالتلاوب فتجمدن فجأة كالتماثيل ، قامت بلمس العازفين أيضا فتجمدوا ولم يستطيعوا الغناء أو العزف وعادت مرة أخرى إلى الحديقة وقد ملأها الغرور لأنها استطاعت أن تتغلب على شجاعة الحوريات الفاتكة، ولكنها لم تستطع الوقوف كثيرا حيث دوي صوت رعد وهبط (ميركوري) من السحابة غني أغنية بعدها أحيا الحوريات وعازفي الكمان وبدؤوا في العزف والغناء والرقص مرة أخرى وكان لم يكن أي سحر على الإطلاق.^(١٤)

بدأ المشهد بأن خرج (بان) من غابته ويرافقه ثمانية من الكائنات وهم مسلحون، وتقدمت هذه للفرقة بخطوات بطيئة نحو المكان الذي تقطنه (تسيرتسيا) بعد أن أدت التحية للملك. وسارت (مينرفا) في أثرهم وبجانبتها اثنتان من النبلاء.

تقدم (يوبيتير) مفردة وخلفه أربعة من الحراس حاملين الأقواس ، وبهذا التشكيل بدأت هذه القوة وكأنها كتيبة من الجنود المقاتلين متجهة إلى حاصر واحتلال حديقة (تسيرتسيا) لتحرير الحوريات (وميركوري) الممسحور^(١٥).

^{١٤} . I Bid, p. ١١.

^{١٥} - I Bid. P. ١٢

"وفي بسادي الأمر تماسكت (تسيرتسيا) بالصمت وأخذت تلوح بالصولجان بيد وتدنق للجرس المعلق في برج قصرها باليد الأخرى، ثم غنت بعد ذلك متولج شعري لكن استأنف الآلهة في الهجوم عليها.

وبعد أن انتهى هذا المشهد سار الآلة بخفاوة حول القاعة وهو يجرون (تسيرتسيا) وهي منكسة الرأس ثم تقدموا نحو الملك لتأدية التحية سلمت (مينرفا) صولجان الساحة إلى الملك وعاد الحراس إلى أماكنهم (وبان) على غابته وأصبحت القاعة خالية تماماً.

بدأ العازفون بعد ذلك في العزف فخرج الحراس وظهرت الحوريات ووقفوا في صفين متقابلين واتحدوا جميعاً وكونوا النهاية العظيمة.^(١٦)

ومن الطريف أن هذا العرض قد استمر حوالي خمس ساعات "أد بدأ العرض من الساعة العاشرة والنصف مساءً وحتى الثلاثة والنصف صباحاً"^(١٧). كما نسب (بوجوايو) عرضه هذا إلى الأوبرالية في آن واحد "قد للأوبرا والبالية مقاربتين" أكثر مما تصنعه بصفة عامة الأوبرا الإيطالية وبعد نجاح المخرج (بوجوايو) في عرض بالية (تسيرتسيا) والذي اعتمد فيه على الأسطورة كموضوع للعمل الفني. حدث تغير في تاريخ مسرح البالية، إذ تطورت فنون

^٢ - لطبيب نجيب البيلالي ، الشخصية الكوميدية والتراجيدية وتجسدها في البالية الكلاسيك "القاهرة، ١٩٨٢ ص ١٠ رسالة ماجستير.

^٣ - نفس المرجع ص ١٤

للرقص وفنون الموسيقى، وظهرت الحديد من الدراسات كما في الموسيقى وفن الرقص.

وبالية (تسيرتسيا) القائم على الأسطورة كموضوع للعمل اتحدت فيه مجموعة من الفنون وهي المشاهد التمثيلية والغناء والموسيقى والرقص الذي لم يستحوذ على ربع من أي مشهد من المشاهد^(١٨) كذلك كان للديكور والملابس أهمية قصوى في العمل.

وعرض بأالية (تسيرتسيا) لم يمكن عرضه مرة أخرى لظروف انتاجه الهائلة ولكن هناك بأالية آخر قام على الأسطورة منذ عرضه الأول في ٢٨ يونيه عام ١٨٤١ وحتى الآن على مسارح البالية وهذا العرض هو بأالية جزيل الذي ظهر من ظهور الرومانتيكية. وقد جاءت الرومانتيكية في جميع أنواع الفنون وعلى رأسها فن البالية الذي استخدم الرومانتيكية في عروضه بشكل واضح. وبالرغم من أن الرومانتيكية لم تصبح مذهباً فنياً إلا بعد قرن ونصف من ظهور الكلاسيكية فأنها لم تكن ثورة على الأصول الكلاسيكية فحسب، بل رفض كل القوالب والقيود الفنية حتى تحرر العبقرية البشرية وتتطلق على سجيبتها.

والرومانتيكية اتجاه في الشعر والأدب والمسرح والموسيقى والأوبرا والبالية والفن التشكيلي وبقية الفنون الأخرى، وهذه النزعة قد ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر إذ يقول عنها الشاعر الألماني

(هنري هيني) هي مذهب الانطلاق مذهب العاطفة والحرية والمذهب الذي يطير بأجنحة قوية في عالم الروحنيات الغير محدود.

وفن البالية - كمائر الفنون الأخرى- قد تأثر بهذا الاتجاه تأثراً واضحاً، فظهرت ظواهر جديدة على البالية الكلاسيكي التي ارتكاز على موضوعات ذات صبغة قومية لمعالجة عذاب الإنسانية وحزنها وحبها وسعادتها ومعالجة الصراع بين الشخصيات والطباع الإنسانية ومعالجة من أجل البقاء والوجود والحياة، كما استخدمت الأماكن الواقعية لأحداث الموضوع سواء قرية كانت أو سوق أو مدينة، أو غابة، أو منزل كما ساعد على إبراز الشخصيات والأنماط المختلفة، استعمال الملابس الوطنية واستخدم بعض الحركات الشعبية الراقصة المميزة التي تساعد إلى إبراز معالم الشخصية ومعالم العمل ككل علاوة على ذلك فقد أصبح تكتيك الرقص اصعب بكثير مما كان عليه إذ ظهرت حركات كثرة معقدة سواء بالنسبة للخطوات التي تؤدي على الأرض أو بالنسبة للحركات والقفزات العالية والتي تؤدي في الهواء مع استبدال الحذاء ذو الكعب العالي بحذاء خفيف بدون كعب يساعد على أداء الخطوة والحركة التكتيكية بسهولة، غير هذا فقد ارتفعت السيدات من أداء الحركات على كل اللقم أو رفع الكعبين لأعلى إلى أطراف الأصابع أي على (البونت) Point كأسلوب جديد للرقص إذ أحدث هذا الأسلوب ثورة في عالم البالية الكلاسيكي وساعد على تغيير ملابس الرقص أيضاً، فبدل من استعمال اللفتان الطويل الذي يغطي السيقان

باستخدام آخر قصير لكي يكشف عن عمل وأداء حركات القمنين والساقين إذ تطور هذا النمطان بعد ذلك وأصبح الرداء القصير جداً المسمى (بالتوتو) TUTU والذي يستعمل حتى يومنا هذا كغستان مميز للرقص الكلاسيكي للنسائي، غير هذا فقد زينت الراقصة رأسها بأكاليل الزهور لكي يجعلها أكثر روعة وجمال، مستوحاه هذا التقليد من الاغريق القدماء.

أضف لذلك التوافق بين أدوار السيدات والرجال وتكوينات رقصات وراقصين المجموعة مع الراقصة المنفردة والراقص المنفرد فأصبح العرض أكثر ترابطاً وانسجامية وهذا الشكل النهائي للباليه الرومانتيكي لم يتكون إلا في الثالث الثاني مني القرن للتاسع عشر مبتدأ بفرنسا ثم إيطاليا ثم روسيا.

"أما باليه جيزل فقد كانت فكرته للكاتب والناقد الفرنسي (تيوفيل) عندما كان يقرأ كتاباً عن المانيا للشاعر (هنري هيني) واستوففته ففكر فيه فبحث يقول (لهيني) "عزيزي (هنري) عندما كنت أقرأ كتاب القيم عن المانيا توقفت عند جزء عظيم هو عن الفتيا اللاتي يحبن للرقص ويموتن قبل العرس ولم يرو سعادة في الحياة أو في الحب فهذه الفتيات لا يستطعن أن يرقدن في مقابرهن فتلو بهن ميتة أما في أرجلهن مازال حب للرقص يدق فيها لهذا يقمن في منتصف الليل ويرقصن مع أول شاب يقابلهن طوال الليل حتى أن يموت" (١٩)

^١ - عادل عمر عنيقي: جيزيل من روائع الباليه للعالمي "مجلة المسرح التي تصدر عن نقابة المهن التمثيلية العدد السابع يونية ١٩٨١ ص ٤٧ .

وهذه أسطورة موجود في حكايات شعوب عديدة أخذها (هيني) ووضع عليها قصيدة كاملة أوحى (الجوتيه) ولصديقه (ج.أ.ف. سان - جورج) بموضوع لباليه رومانتىكي جديد، وعليه وضعها معا للسيناريو لهذه الأسطورة مع بعض الإضافات والتغير فخرج لنا باليه من فصلين تحت اسم (جيزيل).

تدور أحداث 'الفصل الأول' في إحدى القرى الألمانية، حيث تحب الفلاحه الصغيرة _ (جيزيل) الأمير (ألبرت) المختفي في زي أحد الفلاحين ، فهي تلعب وترقص معه ولكن يكشف أمر (ألبرت) حارس الغابة (هانز) والذي يحب (جيزيل) أيضا لاذ ساعدته الظروف بحضور والد (ألبرت) للقرية حيث كان في رحلة صيد وأتى للراحة ومعه خطيبة (ألبرت) (ماتيلدا) وتعرف (جيزيل) الحقيقة فلم تتحمل هذه الضربة خصوصا وأنها مريضة بالقلب فتصاب بالجنون ثم تموت.

أما أحداث 'الفصل الثاني' فتدور عند المقابر، لاذ يجتمع المتوفيات، وقد أصبحن أشباحاً عند البحيرة يرقصن حولها. وإذا (بهانز) يأتي لتقبر (جيزيل) فتفاجئه الأشباح وترقص معه ثم تلقى به في البحيرة لأنه المسئول عن موت (جيزيل). ثم يدخل (ألبرت) نادما على ما حدث لحبيته فتحيط به الأشباح لتنتقم منه لكن (جيزيل) تدافع عنه أمام (ميرتا) رئيسته لأنه حبيبها وبعد أن تصفح عنه (ميرتا) تعود بعد ذلك (جيزيل) إلى قبرها ويظل (ألبرت) حزينا على حبيبته وعلى مصيرها.

استطاع جوتيه وسان - جورج عمل موضوع وسيناريو له فكرته وفلسفته من هذه الأسطورة فلم يكن صراع بين الخير والشر أو الانتقام والقسوة فقط بل كان أيضا معالجة الحب الأنساني ، معالجة الحب الصادق الخالد أي معالجة للموضوعات التي ينهجها الاتجاه الجديد للرومانتيكية.

واضح أن الفصل الأول من بالية (جزيل) فصل واقعي في أحداثه ومكانه وأشخاص ومعالجته أما الفصل الثاني فهو خيالي تدور أحداثه عند المقابر، وأشخاصه أشباح وأطياف تخرج من القبور وترقص مع أشخاص لم يموتوا بعد بجانب هذا فنلاحظ أن دور البطلة هنا دور ديناميكي ففي الفصل الأول وفي مشهد الجنون والموت تجري إلى (البرت) وترتمي في أحضانه معلقة وهي تموت عن حبها له بالرغم مما حدث معلقة عن قدرتها على الحب، أما في الفصل الثاني وهي في عالمها لآخر مجرد شبح تدافع عن حبها وتكافح من أجل حبها الخالد فهي لم تتجح فقط في الدفاع عن (البرت) بل جعلت (ميرتا) وهي رمز للانتقام والقسوة والموت، أن تصفع عنه وتتعاطف معه وتحسن بالأمه الإنسانية.

يقول (الان وودوارد) أن جوتيه وسان - جورج قد كتبنا سيناريو هذا للعمل في ثلاث أيام فقط.

كما يقول (لان وودوارد) أن (أولف آم) قد كتب موسيقى هذا البالية في عشرة أيام فقط وبالرغم من هذه المدة القصيرة فقد جاءت الموسيقى دراسة

عميقة معبرة عن المضمون والاحداث والشخصيات لذا استطاع (آدم) أن يعالج كل المواقف وكل المشاعر وكل الخلجات بكل دقة ولحساس مرهف، وشغافية، فكانت من أروع ما كتب للباليه الرومانتيكي أو قل للباليه للعالمي عامة.

واعتقد أن أحسن تقدير لهذه الموسيقى ما كتبه (تشايكوفسكي) نفسه في منكرته يوم ٢٤ مايو عام ١٨٨٩ إذ قال فيها "اني قد قرأت موسيقى باليه جزيل للمؤلف الفرنسي (آدم) بكل دقة وامعان وكم ساعدتني في تأليف الجمال للنائم الذي لكتبه الآن".

أخذ مخرجاً العرض (جان كوالي) و (جولي جوزيف بيرو) (السيناريو والموسيقى وبدأ العمل على الفور ليقمنا لنا عرضاً جديداً في أسلوبه ونكوينه ومعالجته للرقصة (الكوريوجرافي) (CHOREOGRAPHY) .

الديكور في الباليه (جيزل) كان ينقسم إلى مذهبين فقد استعمل مهندسة (سيميري) في الفصل الأول المذهب الواقعي فجمد لنا صورة لقرية صغيرة ففي خلفية المسرح لوحة جبال وغابات وعلى يمينه كوخ وعلى يساره منزل (جيزيل) المتواضع مع وجود أريكة وجزع شجرة مقطوع وكراسي ومنضدة وأثاث أخرى يستعملها الفلاحين ، أما في الفصل الثاني فقد استعمل للمذهب للرومانتيكي الخيالي إذ نحن بصدد غابة بها قبور وبحيرة ويجانب هذا فقد استخدم بعض التكنيك المسرحي للديكور مثل طيران جزيل من يمين المسرح (أي من قبرها) وأشعال أوراق للشجر باللون الأحمر والأزرق، وهذه سمة من

سمات المذهب الرومانتيكي إذ ظهرت ظواهر جديدة أيضا في الديكور المسرحي لم تكن موجودة من قبل.

أما الملابس فقد خضعت لنفس المذهبين السابقين ففي الفصل الأول كانت واقعية فهي ملابس شعبية قومية للفلاحين والفلاحات والأمراء والجنود ، أما الفصل الثاني في خيالية إذ يلبس الأنباح فستان أبيض حتى أسفل الركبة وعلى ظهورهن أجنحة صغيرة وهذه الأجنحة ما هي إلا تقليد — جاء به المذهب الرومانتيكي — مع استعمال لكالييل الزهور على الرأس المستوحى من الأغريق للقدماء.

كذلك الإضاءة قد لعبت دورها المطلوب ففي الفصل الأول تحدد لنا زمن الأحداث نهار مشمس واقعي أما الفصل الثاني فهي تعطي لنا الاحساس بانعكاس ضوء القمر على البحيرة وبالليل المقمر ثم بعد ذلك — وفي نهاية العرض تضي قلبيلا معلقة قنوم للفجر أي تعطي لنا الاحساس الرومانتيكي للحالم.

وبالسية جيزل يعتبر نموذجا جليا من نماذج الباليهات الرومانتيكية التي يعتبر فيها التكوين الحركي والتشكيلات الجماعية أساساً لتجسيد الحركي المعبر عن الدراما الخاصة بالموضوع، كما يعتبر تجسيدا واضحا للتعبير عن الموقف الواقعي وكذلك عن الموقف الأسطوري أو الخيالي.

وفي الفصل الأول مصمما العمل الحركات الكلاسيكية الراقصة التي تؤدي على الرض مع بعض حركات شعبية بسيطة للمجموعة بجانب البانتوميم والتمثيل فرقصة (جيزيل) المنفردة لاتجد فيها حركات قوية عالية في الهواء أو طائرة.

حتى دور (البرت) فحركاته قليلة وبسيطة وأغلب الدور تمثيل لما دور (هانزل) فهو من أوله إلى آخره تمثيلي بحث ومع هذا فقد كانت المعالجة هنا سليمة إذ أن تطور الفصل طبيعي سلس ونهايته قوية جعلت للجمهور يتجاوب مع الأحداث ويتعاطف مع الأبطال.

لم للفصل الثاني فقد جاءت معالجته الراقصة (الكوريوجرافي) مختلفة تماما عن الفصل السابق إذ احتفظ (كورالي) و (بيرو) له بالحركات القوية التكتيكية للطائرة سواء للأبطال أو لراقصات المجموعة.

بالرغم من أن باليه جيزيل يعتمد على الحركة إلا أنه يعتمد كذلك على بعض الخطوط والأشكال الهندسية، التي توجد بمجرد المصادفة ، ولكنها وجدت وخططت بحيث يكون لها تأثيرها الفعال في فهم العمل الدرامي، ولكي تكون ترجمة حقيقة واقعية ومعبرة عن شخصية كل فرد في هذا الباليه. فمثلا شخصية هانز التي قلنا أنها شخصية مندفعة متهورة متشرعة، وقلنا أن هانز جيزل محب ما خطوطه وما تصرفاته التي يؤديها على المسرح بحيث تحكم عليه بهذه الشخصية؟.

"عندما يفتح الستار بعد مقدمة موسيقية يستعرض فيها المؤلف الموسيقى بعض أحداث الفصل الأول — على منظر مقابر العذارى — ترى في مقدمة مسار المسرح قبر جيزل وقد وضعه مخرج الباليه في هذه النقطة على وجه الخصوص لأن هذه النقطة تعد من أكبر نقاط المسرح أهمية، ولأن القبر معناه الموت، ووضعه على مسار المتفرج يؤكد أن الموت هو أقرب شيء لكل البشر مهما طال عمر الإنسان، ومهما كان موقعه في الحياة، إذ لا بد لكل إنسان أن يذوق كأس الموت"^١

و(أبرت) هنا أصبحت حركته أقوى وأصعب مثل خطوة قنف الساق (الكبيرة ودوراته في الهواء و (ميرنا) كانت كل حركاتها متتالية دائرية حلزونية حتى (هانزل) للذي أدى دوره في الأصل كله تمثيليا، هنا يجري ويقفز ويدور ويستعمل حركات طائرة قوية مثل حركة وهذه الحركات والخطوات لانراها في الفصل الأول من العرض.

ويلاحظ المتفرج في الفصل الثاني وجود حركة للأيدي تنكر دائما وهي وضع اليدين على الصدر متقاطعين والكفين متجهين للجسم، وهذا التقليد استخدمه الفراعنة لموتاهم، وكذلك للكاتوليك من بعدهم وأراد (كورالي) أن يستعمل هذا الشكل للأيدي لمسيب رئيسي وهو أن يشعر المتفرج بأنه في عالم

^١ - أحمد حسن جمعة: انتراما الحركية للهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤ ص ٤٦.

الموتى أذ أن كل الحركات التي تؤدي تبدأ من هذا الشكل وتعود إليه في نهاية الفصل الثاني حيث يتركز رقصات المجموعة هذا الشكل وبقين بأداء حركة الجزع للخلف مع رفع الأيدي لأعلى للرأس والجلوس على الركبة إذ أراد (كورالي) هنا أن يخفف من تأثير جو المقابر على المتفرج حتى (جيزل) عندما ترقص الأداجو مع (ألبرت) والذي يعتبر أجمل أجزاء الباليه لم تستعمل هذا الشكل للأيدي إلا قبل اسدال الستار دليلا على أنها ترجع عالمها الآخر، أي عالم الموتى في حين أن (ألبرت) يودعها بيده ويعينه ثم يمدل الستار وهو حزين على (جيزل) هذا بخلاف التماسق بين ما يؤديه الأبطال والمجموعة من حركات وبين الموسيقى إذ أن (ألتم) و (كارولي) و(بيرو) لم يقدموا لنا عرضا عاليا للباليه بل قدموا لنا سمفونية راقصة فعلى هذا النحو عرض لنا بالباليه (جيزل) في ٢٨ يونية عام ١٨٤١ في باريس ليحوز على اعجاب النقاد والجمهور ليس فقط في فرنسا ولكن في جميع أنحاء للعالم بعد ذلك.

اعتقد أن نجاح وشهرة بالباليه (جيزل) واستمرار عرضه في جميع مسارح الباليه في العالم يوم عرضه في ٢٨ يونية ١٨٤١ وحتى الآن يرجع إلى موضوعه الرومانتيكي الذي يدخل قلب كل متفرج وكيفيه معالجته والأنسيابية والنسجامية بين الحركة والموسيقى والإداء والديكور والملابس والتكوينات الفردية والجماعية أي كيفية معالجته وتجسيده وكل هذه العوامل قليلا جداً أن تجدها في أي عرض آخر ولهذا فإن لجزاء من هذا الباليه تقدم في المسابقات

العالمية للباليه مثل (الاداجو) الذي تقوم به (جيزيل) مع (ألبرت) في الفصل الثاني هذه لقوته وبقته ورقته كما أنه برهان للرقص والراقصة على مستواهم الفني وإمكانيتهم وحرفتهم.

وجدير بالذكر أن بالية (جيزيل) عرض في مصر لأول مرة في عام ١٨٦٩ بمناسبة افتتاح قناة السويس ودار الأوبرا المصرية كما قدمته فرقة بالية القاهرة عام ١٩٦٨ وقد رقص هذه المرة للفتيات والفتيان من بنات وأبناء مصر بالرغم من صعوبة العمل فقد قدموا عرضاً جاداً ومشرفاً كما أن الجمهور المصري كان متجاوباً مع الموضوع والموسيقى مع كل حركة وإشارة وتكوين وإيمائه ونلاحظ تذوقه لهذا البالية من تصفيقه المتزايد بعد كل رقصة أو كل فصل.

بدون شك أن باليه (جيزيل) خطوة شاسعة جريئة في عالم البالية ليس الرومانتيكي فحسب بل والعالمي أيضاً.

رقص يوم الافتتاح كل من الراقصة الشهيرة (كارلوتا جريزي) في دور (جيزيل) مع الراقص (يسيون بيتيا) وهو الأخ الأكبر للمخرج ماريوس بيتيا و (جريزي) في دور (جيزيل) قد مزجت الحركة الدقيقة النظيفة القوية مع التعبير والتمثيل الجيد فلم تقدم خطوة أو حركة أو إيمائه ليس لها معنى وليس لها مكاناً، وهذا ما ساعدها على توصيل مضمون وفلسفة وخصائص الشخصية للجمهور، أما «يسيون بيتيا» فقد تميز بالأداء التمثيلي والتعبير الصادق

واستطاع أن يقدم دور (جريزي) لوحة رومانتيكية شاعرية حاملة وخصوصا في نهاية الفصل الثاني من العرض.

وبالرغم من أن البالية (جزيل) قد عرض في ٢٨ يونيو ١٨٤١، إلا أن مازال يعرض حتى الآن، وهذا راجع إلى موضوعه الذي يلائم الوقت الحالي، فنجد أن كل فتاة معاصرة تجد في نفسها صورة طبق الأصل على الفتاة (جزيل) فكم من فتيات قد أحبين بكل جوارحن ثم صمن في حبهن، وكم من فتاة لها فتي الاحلام الذي تنتظره منذ تحرك ما يسمى بالحب في قلبها.

إن الموضوع الذي قام على الأسطورة له ابعاده الانسانية في المضمون فهي اسطورة عن الحب والنعمة والتطهر والانتفاع والندم، وهذا الموضوع جعل المؤلف للموسيقى (الدولف آدم) أن يبدع أجمل الموسيقى وأعلى الالحان وأشهرها والتي عاشت وتعيش وسوف تعيش في المستقبل.

مصممي العرض ابدلوا اجمل التصميمات وأحكمها وألقها وأجملها في بخروج العمل بهذا الشكل المؤثر على وجدان المشاهد.

أن الاسطورة لها مذاق خاص بها ولها وقع إيجابي على المتلقي بحبها وبتعلق بها ويتعاش معها أن تجسيد الأسطورة من خلال عرض البالية يعتبر ثراء فني وإنساني وحضاري يجب أن يحافظ عليه حتى يرتضي بالمشاهد ويرفع من تذوقه الفني ويرهف إحساسه الإنسانية.

الالتزامات الضوئية باعتبارها مدخلا للتعبير المرئى عن الشخصيات فى الأفلام الروائية



د. ناجى وبيد فوزى^(*)

مقدمة

من المرجح أن مفهوم "الإضاءة السينمائية" ، على وجه التحديد ، لم يكن معاصراً لنشأة الفن السينمائي ، فهو مفهوم يرتبط بتخطى وظيفة الإضاءة لمرحلة التسجيل الضوء - كيميائى للنصوع المرئى أو للألوان ، لتصبح الإضاءة عنصراً أساسياً فى تكوين الصورة السينمائية ، وأيضاً لى تصبح هذه الإضاءة جديرة بأن تختص بوصف يميزها عن أغراض الإضاءة الأخرى فى أى مجال ، حتى لو كان فى مجال التصوير الضوئى ذاته بصفة عامة ، فتوصف بـ "السينمائية" ليصبح هناك مفهوم خاص ، " للإضاءة السينمائية " أو " الإضاءة فى العمل الفيلمى " ولذلك يشير " مارسيل مارتن " إلى أن الإضاءة ، بعد عمل آلة التصوير ، هى "العنصر الخلاق الثانى لتعبيرية الصورة"^(١).

ومن الملاحظ أن عبارة الإضاءة السينمائية (أو الإضاءة فى العمل الفيلمى) وإن كانت قد أصبحت شائعة التداول بصفة عامة ، إلا أن مفهومها ذاته غير متداول باطراد فى المصادر التى تتناول عنصر

^(*) باحث وناقد سينمائي

الإضاءة في العمل الفيلمي ، ذلك أن مفهوم " الإضاءة في العمل الفيلمي " ينشئ حالة تنفرد بها الإضاءة في هذا المجال . بما يجعلها تختلف عن نظيرها في المجالات الأخرى ، بما في ذلك التصوير الضوئي الثابت حتى لو كانت نتيجته هي شرائح العرض الشفافة ، ولذلك تبرز وجهة نظر " جون إيزود " التي يوردها في مجال تناوله لمفهوم " طبقة الإضاءة " عندما يشير إلى أن هذا المفهوم يمتد إلى ما هو أبعد من مجرد الصورة الواحدة ، وأبعد من الصورة المنفصلة ، لكي يشمل المشهد وإلى الفيلم كله ^(٢) . ومن مظاهر الاختلاف التي تميز الإضاءة السينمائية عن غيرها من أنواع الإضاءة ، هو ما يمكن الحصول عليه من حركة لمصدر الضوء في مكان التصوير وتظهر ضمن مساحة الصورة السينمائية المعروضة بما يمكن أن ينشأ عن ذلك من تأثيرات مرئية ، ويتصل بذلك أيضاً حركة الحائل الضوئي أيما كان نوعه أو مصدره بما تنشئه هذه الحركة من ظلال متحركة في مكان التصوير لها تأثيراتها المرئية الخاصة بها. فمثل هذه الظروف تجعل للإضاءة السينمائية تأثيراً مرئياً منفرداً خاصاً بها ، يختلف بالضرورة عن طبيعة الإضاءة لأية أغراض فنية مرئية أخرى مثل التصوير الضوئي الثابت . وإذا كانت الإضاءة المسرحية قد تشترك في بعض مظاهر الإضاءة السينمائية مثل تغيير كمية الضوء أثناء عرض المشهد المسرحي وكذا تغيير نوعية اللون ، بل وتحريك مصدر الضوء ذاته أيضاً ، إلا أن كل ما يمكن أن يرد من فروق بين الفن المسرحي عامة والفن السينمائي خاصة ، ينشأ عنها ، بالضرورة أيضاً ، فروق ترتبط بتأثيرات الإضاءة وأسلوب معالجتها في كل من هذين المجالين الفنيين ، ويأتي في مقدمة هذه الفروق التأثيرات الناتجة عن حركة آلة التصوير بسبب تغيير مجال التصوير، وتلك الناتجة عن اختلاف مقاسات المناظر ،

وكذلك طبيعة أماكن التصوير ، بل وأسلوب تتابع الوحدات المرئية من لقطات ومشاهد ، وهو ما يتمثل في ترتيب هذه الوحدات فيما بينها وفي زمن عرض كل منها على الشاشة وفي وسائل الانتقال بينها .

وعلى ذلك فإن تكرار عنصر إضائي معين خلال العمل الفيلمي من شأنه أن يكون بمثابة إشارة دالة ذات توجه معين يرتبط بهذا التكرار . وبصفة عامة فإن تكرار ظهور العنصر المرئي في العمل الفيلمي ، على فترات متكررة ، بهدف غرس حالة ذهنية أو معنوية لدى المتفرج (مشاهد الفيلم) هو ما يمكن تسميته باللائمة المرئية بصفة عامة .

وقد أشار أكثر من ناقد سينمائي مصرى إلى فكرة اللازمة المرئية بأساليب صياغة متعددة ومختلفة ، وإن كانت تذهب في مضمونها إلى نفس المعنى تقريباً ، فيسميها " محمد فتحى عبد الفتاح " باسم " العناصر الإيقاعية البصرية المتكررة " ^(٣) . ويسميها " صبحي شفيق " باسم " اللايت موتيف " ، إستاناد إلى أن " اللايت موتيف " هو عبارة عن تكرار نقطة ذات مواصفات مرئية معينة خلال العمل الفيلمي ^(٤) . وتسميها " خيرية البشلاوى " بـ " الموتيفات المرئية " ، التى تستمد أهميتها من السياق الدرامى للفيلم ، وهى تعنى بها تكرار عنصر مرئى معين ^(٥) . كما يشير " الفاروق عبد العزيز " إلى نفس المفهوم تحت مسمى " التردد " ^(٦) . ومن جهة أخرى هناك من كتاب النقد السينمائي فى مصر من يشير إلى مضمون هذا المفهوم بدون ذكر أى مسمى محدد له ، مثل الناقد " سمير فريد " ويظهر ذلك فى قوله عن الفيلم ، موضوع مادته النقدية ، أنه طوال الفيلم " نلاحظ القطع المستمر إلى نافذة علوية ، تفتح بين الحين والآخر لخلل فى تركيبها كما نلاحظ القطع المستمر إلى مدخنة كبيرة فى مصنع

مجاور . وفى اللحظة المناسبة ندرك الأسباب الدرامية لهذا القطع المستمر إلى شباك النافذة الحديدى وعلى المدخنة الكبيرة للمصنع " (٧) .

وتعد اللازمة المرئية حالة من حالات " الإيقاع " . والإيقاع فى حد ذاته من المعالم الأكثر وضوحاً فى الأعمال الفنية بصفة عامة ، وخاصة الفنون الزمنية مثل الموسيقى والرقص ، ويعرفه " جيروم سولنيتز " بأنه : " نمط يتكرر فى عدد من المواضيع فى العمل ، ويؤكد فيه عنصر ، ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبى إلى التأكيد " (٨) . وفى هذا المجال يشير " سولنيتز " إلى أن " الأفضل أن يقتصر الكلام عن " الإيقاع " على الحالات التى يتردد فيها طوال معظم العمل أو كله نمط من التأكيد والتوقف ، يشمل على عناصر متماثلة أو قريبة الشبه " (٩) .

وبلاحظ أن كلاً من اللايت موتيف " والموتيفات المرئية " ، كمسميين يستخدمهما جانب من النقد السينمائى فى مصر باطلاقهما على اللازمات المرئية بصفة عامة ، ومن ضمنها اللازمات الضوئية ، هما تعبيران مستعاران من المصطلح الموسيقى الذى يحمل نفس المسمى " Leitmotif " ويترجم تحت مسمى " للحن الدال " ويرد تعريفه فى كتاب " التأليف الموسيقى " على هذا النحو : " اصطلاح يستخدم فى الدراما الموسيقية عند فاجنر " مرتبطاً بشخصية مسرحية معينة أو بشئ أو حالة شعورية خاصة... الخ " (١٠) .

ويسرى على التعريف السابق " العود recurrence " الذى يشير إليه " جيروم سولنيتز " باعتبار أن العود هو ظهور العنصر نفسه فى عدد من الأماكن المختلفة " (١١) . فى العمل الفنى الواحد .

ونظراً إلى أن الأفلام الروائية تدور حول شخصيات درامية ذات مواصفات خارجية ، من المفترض أن تتناسب مع مما تؤديه فى دراما

الفيلم السينمائي الروائي ، لذلك فإن الأساليب الفنية المستخدمة لإضاءة هذه الشخصيات تكتسب أهميتها استناداً إلى القيمة التوصيلية التي يؤديها عنصر الإضاءة في هذا المجال ، بما يهيئ للمتفرج (مشاهد الفيلم السينمائي) أن يتلقى العمل الفيلمي تلقياً يتناسب مع مضمونه الفعلي الذي يسعى صانع الفيلم لتقديمه للمتفرج . لذلك نلاحظ - بصدق - أن هناك ، في الكثير من الأفلام السينمائية ، ارتباطاً من نوع ما بين أسلوب الإضاءة السينمائية في الفيلم الروائي وبين الشخصية أو الشخصيات الدرامية فيه ، وكثيراً ما يصل هذا الارتباط إلى حد الملازمة ، وهو ما نسميه باللازمات الضوئية للشخصيات .

١- ارتباط نوعية معينة من أسلوب الإضاءة بالشخصية الدرامية
ويلاحظ أن هناك احتمالات للربط بين فكرة " ارتباط نوعية معينة من أسلوب الإضاءة بالشخصيات الدرامية " وفكرة " الارتباط باللازمات الضوئية للشخصيات " ، فكلهما يستند إلى فكرة " التكرار " و " الترديد " ، إلا أن ما يمكن أن يسمى بـ " ارتباط نوعية معينة من أسلوب الإضاءة بالشخصية الدرامية " يقصد به ، على وجه التحديد ، أن المشاهد يرى على مدار السياق الفيلمي الروائي نوعاً من الربط بين أسلوب إضاءة معين ، يتمثل في طبقة إضاءة معينة من شأنها أن تحدد أسلوب توزيع مساحات النصوع الضوئي داخل إطار الصورة السينمائية ، وبين شخصية درامية معينة في الفيلم الروائي ، حيث نجد أن هذا الأسلوب في توزيع مساحات النصوع يختص بهذه الشخصية بذاتها ، وأحياناً يختص بالشخصيات التي تتشابه معها في نفس الظروف الدرامية داخل العمل الفيلمي ، فإذا خرجت الشخصية المعنية بأسلوب الإضاءة المختص بها من حدود مكانها إلى أماكن خاصة بشخصيات أخرى تختلف معها في الظروف ، فإن المشاهد

يستطيع أن يلمس مدى التغير في أسلوب توزيع النصوص الضوئي في هذا المكان الجديد .

وعلى ذلك يتضح أن المقصود بارتباط نوعية معينة من طبقة الإضاءة بالشخصية هو الربط العام بين هذه الشخصية وبين أسلوب معين في توزيع مساحات النصوص الضوئي على مدار سياق العمل الفيلمي كله ، فلا تختلف طبقة الإضاءة هذه إلا بأحد اختلافين ، أحدهما اختلاف الشخصية ، فيختلف أسلوب توزيع النصوص الضوئي تبعاً لاختلاف شخص عن آخر من الناحية الدرامية بصفة عامة ، سواء تمثل ذلك الاختلاف في تكوينه النفسي أو تصرفاته السلوكية أو حتى انتمائه الاجتماعي أو الطبقي .. الخ . والاختلاف الآخر هو الاختلاف في المزاج المعنوي أو المزاج النفسي للشخصية ذاتها ، الذي من الممكن أن يطرأ عليها خلال السباق الفيلمي ، وهو قد يتمثل أيضاً في انتقال الشخصية من حالة سلوكية معينة إلى حالة سلوكية مغايرة ، وكذلك يتمثل في انتقالات الاجتماعية والطبقية وغيرها ، فتختلف طبقة الإضاءة تبعاً لهذه التغيرات .

ونستطيع أن نلمس في فيلم " المومياء " (إخراج : شادى عبد السلام ، ١٩٦٩) تطبيقاً واضحاً لذلك ، حيث تبرز هذه الفكرة في أسلوب توزيع النصوص حتى داخل المشهد الواحد وهو ما يتمثل في العلاقة بين الشاب " نيس " من أهل الجبل (رجال قبيلة الحرايات) وبين الفتى الغريب القادم من بين أهالي الوادي . ففي المشهد النهاري الذي يمثل اللقاء الأول بينهما نرى " ونيساً " قابلاً في منطقة منخفضة النصوص الضوئي وهي عبارة عن منطقة ظلال ينتج عنها نوع من الإضاءة المنتشرة منخفضة الطبقة ، بينما يقف الفتى الغريب في منطقة عالية النصوص ذات إضاءة مباشرة ناتجة عن أشعة الشمس الحادة . وقد أكتت ألوان الملابس الخاصة

بكل منهما على أسلوب الإضاءة ذاته فبينما كانت ملابس " ونيس " داكنة وأقرب للمواد ، فإن ملابس " الغريب " جاءت فى مقابلها ببضاء . وكان هذا الموقف الإضائى " مناسباً من أكثر من ناحية ، فالتباين بين طبقات النصوص الضوئية لكل من الشخصيتين ينظر الاختلاف بين أهل الجبل وأغلبهم من لصوص مقابر الفراغة ، وأهل الوادى الذين يمارسون الزراعة فى بعض المواسم والأعمال اليدوية الأخرى فى بقية المواسم ، كما أن هذا التباين بين طبقات النصوص الضوئية لكل من الشخصيتين هو بمثابة المعادل الضوئى المرئى للتباين المعنوى بين الشخصيتين فى هذا المشهد بالذات ، فبينما يعانى " ونيس " من الجهالة والغموض وحالة قاسية من التوتر النفسى بعد موت الأب واكتشاف حقيقة معيشة القبيلة على نهب جبانات الفراغة ، فإن الفتى الغريب يتمتع بصفاء ذهنى ووضوح رؤية يستند إلى قدر المعلومات التى يعرفها عن تاريخ الأجداد ، مما يهيئ له نوعاً من الاستقرار النفسى . ولذلك فعندما يتقابل " ونيس " مع الفتى الغريب فى لقاء آخر بينهما نلاحظ أن فنان الفيلم يلتزم بنفس الأسلوب فى توزيع مساحات النصوص الضوئية ، حيث يتواجد " ونيس " فى هذا المشهد فى منطقة من الإضاءة ذات النصوص المنخفض . فعلى الرغم من أن الفتى الغريب يصبح فى موقف لا يحسد عليه بعد تعرضه للاعتداء عليه من رجال قبيلة الحرايات ، إلا أنه كان يتردد بين مناطق النصوص العالى والمنخفض التى تتشكل من النور والظل ، فهو رغم آلامه الجسدية لا يزال صاحب رؤية واضحة ، فى حين أن " ونيساً " يظل فى أغلب المشهد موجوداً فى مناطق النصوص المنخفض ومناطق الظلال فلا يزال " ونيس " يعانى من الغموض كما يزداد توتره النفسى . وتأكيداً على ارتباط أسلوب توزيع النصوص من الطبقة المنخفضة بشخصية " ونيس " فى حالة معاناته

النفسية واضطرابه المعنوي ، فإننا نلاحظ أن فنان الفيلم يستخدم حلاً إضافياً يعبر عن الانفراجة النفسية لـ " ونيس " ، وهي انفراجة تستند إلى اتصاله بمجموعة من الشخصيات تمثل نقلة حضارية أكثر تقدماً مما كان يشكله الفتى الغريب بالنسبة إليه ، ذلك أن " ونيساً " يقرر التوجه إلى مقر البعثة الحكومية التي تضم رجال الآثار المصريين في الباخرة التي تقلهم وترسو على الشاطئ الغربي لنهر النيل ، وهو يتخطى بذلك كل حدود العلاقات مع أهل قبيلته ، ويتغلب على مقاومة وسيط (سمعار) الآثار المسروقة ولا يبالي بتحذيره أو حتى تهديده ، ذلك أنه عند اقتراب " ونيس " من مرسى الباخرة على الشاطئ ، فإن واحداً من أفراد البعثة الحكومية يسلط مصباحاً كشافاً على وجه " ونيس " وبذلك يظهر في بقعة ضوئية مركزة " SPOT LIGHT " عالية النضوع وسط حلقة الظلام ، كان من شأنها الارهاص بتحول المزاج النفسي والتخبط الذي يعانيه " ونيس " إلى نوع من وضوح الرؤية واستقرار الفكر ورجاحة الرأي . ويمثل هذا الأسلوب في الإضاءة نوعاً من التدرج الوسيط بين حالة " ونيس " السابقة التي ظهرت في مشهدى لقائه بالفتى الغريب ، وبين حالة " ونيس " اللاحقة ذلك أنه عند دخول " ونيس " لقمرة مفتش الآثار القاهري بالباخرة ، فإن " ونيساً " يتواجد بالقرب من كشاف الضوء المعلق بسقف القمرة المنخفض ، ومن ثم فإنه يقع داخل دائرة الضوء الساطع الناتجة عن هذا الكشاف ، بما يشكل انتقالاً كاملاً إلى منطقة ذات نضوع عالٍ تشير إلى قرب وصوله إلى حل يرضى به ذاته وينهى به متاعبه النفسية .

ونجد في فيلم " فجر الإسلام " (إخراج : صلاح أبو سيف ، ١٩٩٧) تطبيقاً واضحاً لفكرة ارتباط نوعية معينة من طبقة الإضاءة (من خلال أسلوب توزيع مساحات النضوع الضوئي) بالشخصية الدرامية ، ذلك في مقابل

تلازم العناء النفسى وتوتر الشخصية مع حياة الجاهلية السابقة للإيمان ، ويتم التعبير عن ذلك مرئياً من خلال المقارنة بين طريقتى توزيع النصوص الضوئى فى خيمتى " الفضل " و الحارث " فتتسم الإضاءة فى خيمة " الفضل " بطبقة نصوص عالية يؤكدھا اللون الأبيض للخيمة وما يتصل بها من أجزاء وملحقات ذات ألوان ناقصة التشبع باقترابها الواضح من اللون الأبيض ، وهى ذات الألوان التى تظهر فى ملابس " الفضل " وأهل بيته المؤمنين معه ، فهو يمثل الساحة والنبل بالإضافة إلى الإيمان . وفى المقابل تتسم الإضاءة فى خيمة " الحارث " بالطبقة المنخفضة ، ويؤكدھا لون الخيمة الأحمر الداكن وألوان ملابس " الحارث " الداكنة التى تقترب من الأسود فى أغلبها ، مما يتناسب مع شخصيته الشرسة الدموية ومكابرته ومعاداته للدين الجديد . ومن المرجح أن وضوح أسلوب الإضاءة فى اتجاه الربط بين الشخصية الدرامية وطبقة إضاءة معينة ، يرجع إلى أن مدير التصوير فى الفيلم (المومياء - فجر الإسلام) واحد وهو المصور السينمائى " عبد العزيز فهمى " .

وينحو فنان فيلم " جامع الفراشات " (إخراج : ويليام وإلر ، أمريكا- بريطانيا ، ١٩٦٥) إلى استخدام نفس الفكرة ضمن أساليب تعبيره المرئية فى هذا الفيلم ، حيث يتضح تطبيقه لها عند المقارنة بين طريقة توزيع النصوص الضوئى لشخصية " جامع الفراشات " وبين ظروف الإضاءة الملازمة للفتاة القريسة التى بدبر لاختطافها ثم يختطفها فعلاً ، لذلك تظهر الفتاة البريئة ، التى يوضح الفيلم مدى تمتعها بصفاء معنوى واعتدال فى المزاج ، فى أماكن تتسم بنصوص ضوئى عال فى البداية . وفى المقابل ، عندما تنتقل إلى منطقة الخوف والرعب بعد اختطافها ، وبالتحديد عند احتجازها فى جزء من مسكن جامع للفراشات ، فإنها تتواجد فى أماكن

ذات نصوص ضوئى منخفض يتصف بالتباين العالى بين مناطقه كثيفة الظلال وشذرات الضوء التى قد تتواجد فيه ، سواء كان ذلك فى القبو الملحوق بالمنزل أو فى داخل أجزاء المنزل ذاته . ومن الجهة الأخرى يعانى الشاب " جامع الفراشات " من مرض نفسى خطير يدفعه إلى اختطاف الفتيات وتغذيهن ثم التخلص منهن بالقتل ، لذلك كانت طبقة الإضاءة المنخفضة تتلازم مع أماكن تواجده باستمرار رغم التصوير الخارجى نهائياً ، حيث يتم تصويره داخل سيارته وهو يحوطه عادة إطار معتم يمثل أجزاء السيارة من الداخل ، فى مقابل النصوص العالى خارج السيارة ، فالشاب دائماً يعيش فى عالمه المعتم الخاص به ، حتى وهو بين الآخرين نهائياً . وداخل مسكنه ، فإنه يتواجد دائماً ، فى كل فصول الفيلم ، فى طبقة إضاءة منخفضة ، لم يخرج منها إلا فى حالة واحدة تؤكد لها ، وذلك عندما تخيل الشاب المريض أن الفتاة المختطفة قد تقبل إقامة علاقة عاطفية معه وتوافق على المعيشة القسرية فى كنفه . فى هذا المشهد يتمتع المكان بنوع من طبقة الإضاءة العالية ، وهو أمر لم يدم إلا قليلاً ، حيث يعود الشاب للظهور من خلال طبقة إضاءة منخفضة عندما يكتشف أن اعتقاده فى رضوخ الفتاة لرغباته كان اعتقاداً خاطئاً .

وفى فيلم " معسكر العجر يتلاشى فى الزرقة " (إخراج : إميل لوتسيانو ، روسيا ، ١٩٧٦) نجد تطبيقاً لفكرة ارتباط طبقة الإضاءة بالشخصية الدرامية ، من خلال ارتباط أسلوب توزيع النصوص الضوئى بمجموعة من الشخصيات يجمعها طابع اجتماعى معين فى مقابل مجموعة أخرى من الشخصيات التى يجمع بينها طابع اجتماعى آخر مختلف تماماً ، وذلك من خلال استخدام هذا الأسلوب المرئى للتعبير عن فكرة اجتماعية ذات مغزى أيديولوجى يدور الفيلم حولها ، فى مقارنته بين أثرىاء المجتمع

وفقرائه الهامشين لصالح الفئة الأخيرة ، فعلى مدار السياق الفيلمى نلاحظ أن طبقة الإضاءة المنخفضة هى باستمرار الأسلوب المميز لتوزيع مساحات النصوع الضوئى فى أماكن معيشة الطبقة الثرية رغم اتساعها وارتفاع سقفها ، فى حين يغلب طابع النصوع العالى فى أغلب مخيمات معيشة العجر الفقراء بالرغم من ضيقها وانخفاض سقفها .

٢- الارتباط باللائزمات الضوئية للشخصيات

فإذا كان ما سبق يضح فكرة " ارتباط نوعية معينة من أسلوب الإضاءة بالشخصية الدرامية " ، فإن فكرة " الارتباط باللوام الضوئية للشخصيات " تعنى الارتباط بتكرار استخدام طريقة معينة لإظهار الشخصية ذاتها من خلال توزيع النصوع الضوئى ، بينما تواجدت هذه الشخصية فى مجال السياق الفيلمى ، بحيث ترتبط هذه الطريقة فى توزيع النصوع بحالة الشخصية ، حتى عندما تتواجد الشخصية ذاتها فى ظروف طبقة إضاءة تتعارض مع طبقة الإضاءة التى تتناسب مع هذه الشخصية بصفة عامة . ولذلك تدور اللازمة الضوئية وجوداً وعدماً مع حالة الشخصية ذاتها ، بغض النظر عن ظروف بقية العناصر المرئية الأخرى بما فى ذلك طبقة الإضاءة العامة للوحدة الفيلمية المرئية (لقطة - مشهد - فصل - فيلم)

فى فيلم " المستحيل " (إخراج : حسين كمال ، ١٩٦٥) تكرر لافت للنظر لاستخدام أسلوب اللوام الضوئية ، فقد كان هذا الأسلوب مدخلاً للتعبير عن الطابع غير السوى ، المصحوب فى بعضه بتداعيات نفسية مرضية ، وتسم به شخصيات الفيلم ، وهو ما يتمثل فى وضع جزء كبير من وجه الشخصية (إن لم يكن أغلبه فى أحيان كثيرة) فى منطقة ظلال كثيفة ، يمكن أن تسمى بالنصوع المعتم . وكانت هذه اللازمة

الضوئية ، على هذا النحو ، أوضح ما تكون بالنسبة لشخصيتي الفيلم من الرجال وهما "حلمى" و "عزيز" ، فقد كان جزء كبير من وجه "حلمى" يظهر دائماً في منطقة الظلال في كل المشاهد التي يظهر فيها ، وخاصة في مشهد عيد الميلاد ، بينما تعزف "نانى" على "البيانو" . ويؤكد ذلك أن هذه اللامات الضوئية الخاصة بوجه "حلمى" تأخذ في الاختفاء من على وجهه وتتوارى عندما يلتقي "بنانى" ويرتبط بها عاطفياً . وعلى مدار السياق الفيلمي كله لم تتخل الظلال الكثيفة عن وجه "عزيز" ، الذى يختفى بنسبة عالية فيها ، إشارة مرئية إلى ذلك الكسر النفسى الذى يوجد بداخله ، ولم يلتحم أبداً حتى نهاية الفيلم . أما شخصية "نانى" ، فعلى الرغم من معاناتها النفسية للقاسية ، فإن فنان الفيلم يعمد إلى التأكيد على أن هذه المعاناة هى ناتج عن كون "نانى" ضحية تقاليد اجتماعية عاتية أجبرتها على الزواج من زوج شقيقتها الذى يتربل بموت هذه الشقيقة ، وذلك على غير رغبة من "نانى" ، لذلك يؤكد فنان الفيلم أن "نانى" على الرغم من كل هذا ، بما فى ذلك محاولة انتحارها ، هى شخصية ذات نوع من الصفاء الذهنى والبراءة وحسن البصيرة معاً ، وذلك عن طريق إظهار وجه "نانى" باستمرار فى طبقة إضاءة عالية النصوص نادراً ما تتعرض لظلال ذات مساحات متناهية فى الصغر وذات كثافات قليلة جداً فى نفس الوقت . وقد احتفظ وجه "نانى" بهذا الأثر المرئى للإضاءة حتى مع تواجد الشخصية ذاتها فى المشاهد ذات طبقة الإضاءة المنخفضة ، وهى مشاهد تشكل معظم السياق العمل الفيلمي فى "المستحيل" ، لتعبر عن عدم الاتزان العام الذى يتصف به معظم شخصيات هذا الفيلم . كما أن هذا الفيلم يتضمن لازمة ضوئية هامة خاصة بشخصية "عزيز" فى علاقته بزوجته "نانى" وهذه اللامات الغرض منها هنا هو تأكيد فنان الفيلم -

مرثياً - على انقسام العلاقة بين الزوجين " عزيز " و " ناني " ، للإشارة إلى أن " عزيزاً " لا يشكل أى وجود عاطفى أو حتى معنى فى حياة " ناني " ، ففى عدد من المواقف تختفى تفاصيل وجه " عزيز " - وأحياناً جسده كله - فى منطقة الظلال الكثيفة التى يعبر عنها بمسمى " النصوص المعتم " وهى مواقف تجمع بين " عزيز " و " ناني " ، فعندما تقدم " ناني " الشراب لضيف الزوج فى منزل الزوجية ، يجئ وجه " عزيز " فى وضع مضاد لمصدر الضوء فى المكان (أباجورة) ، فيتحد وجهه وبقية جسمه بالظلال ، باعتبار أن رأسه وبقية جسده يشكلان حائلاً معتماً أمام مصدر الضوء الموجود خلف " عزيز " تماماً . وعندما يدخل " عزيز " غرفة نومه فى وجود الزوجة " ناني " وهو يتطلع إلى لقائها ، فإنه ، وببده يبدأ فى إطفاء مصادر الضوء المتعددة الموجودة بالمكان (أباجورات) واحدة تلو الأخرى ، وفى كل مرة يطفى فيها مصدراً للضوء منها فإن النصوص الضوئية المحيط بحسد " عزيز " ينخفض فجأة فيصل إلى حد الإعتماد ، فيختفى جسد " عزيز " اختفاء كاملاً فى الظلال .

وفى فيلم " وراء الشمس " (إخراج : محمد راضى ، ١٩٨٧) هناك لازمة ضوئية تصاحب شخصية الضابط الوجد " الجعفرى " مدير السجن الحربى خلال تواجده بالسجن فى المشاهد الداخلية والخارجية ونهاراً أيضاً ، وتتمثل هذه اللازمة فى أختفاء جزء كبير من وجهه فى منطقة الظلال ، وهو أمر ينشأ عن استخدام الإضاءة العلوية كمصدر رئيسى ووحيد للضوء فى مكتب " الجعفرى " وفى الحالات التى من الممكن أن يخرج فيها " الجعفرى " من مثل مناطق للظلال هذه ، فإن غطاء الرأس الرسمى ذا المظلة الأمامية ، الذى يرتديه ، يتكفل بحجب جزء كبير من وجهه فى منطقة الظلال ، مما يحافظ على استمرار هذه اللازمة الضوئية داخل

المسجن الحربى تعبيراً عن صفات غير سوية فى شخصيته ، ليس أقلها للقسوة والوحشية الظاهرة والجبن الداخلى فى نفس الوقت .

وقد تكون اللازمة الضوئية مصاحبة للشخصية خلال المشهد الواحد ويكون الخروج عنها هو تأكيد على وجودها بغرض الكشف عن التعبير الفيلمى المقصود منها . فالمتشهد الخاص باجتماع الأسرة فى دار " سليم " فى فيلم " المومياء " ، وجمع بين الأرملة ، امرأة " سليم " وإينها الأكبر والعم شقيق " سليم " وقريبهم ، فيه يتم تقديم وجه سيدة الدار أرملة " سليم " وهو فى منطقة إضاءة منخفضة طيلة صمتها ، كتعبير عن موقف المسائرة الذى تتخذه من البداية عند تبادل الجدل بين العم والقريب من جهة والإبن الأكبر من جهة أخرى . وعندما تجد الأم " أرملة سليم " أن هناك ما يدعو لاعتراضها على كلام العم ، فإن وجهها يخرج من منطقة الإضاءة المنخفضة التى ينغمز فى ظلالها إلى منطقة ذات درجة نصوع مرتفعة ، وإن لم تخرج عن الطابع العام للإضاءة فى المكان الذى تغلب عليه طبقة الإضاءة المنخفضة . وعندما تعود الأم إلى الصمت مرة أخرى ، فإن وجهها يعود من جديد إلى منطقة الظلال . ثم يعود وجهها للخروج إلى منطقة النصوع العالى ، من خلال الإضاءة العامة للمشهد ، عندما ينصرف العم والقريب وتشرع هى فى مجادلة إينها الأكبر ثم تصب لعنتها عليه . فاللازمة الضوئية هنا ، من خلال اختفاء وجه الأم فى الظلال ، ترتبط بالصمت والمسائرة ، وفى الخروج عنها ، يخرج الوجه أيضاً من محيط هذه اللازمة الضوئية عندما تمارس الأم الجدل والمناقشة .

وفى فيلم " الأخ جون " (إخراج : جيمس جولدستون ، أمريكا ، ١٩٧١) هناك لازمتان ضوئيتان متميزتان ، أحدهما تخص " الأخ جون " والأخرى تخص خصمه وكيل النيابة . ففى كل المشاهد التى يظهر فيها "

الأخ جون " لابد أن يحتوى إطار الصورة ، التى يظهر فيها ، على مصدر ضوئى ظاهر بوضوح ، فى إشارة مرعية من فنان الفيلم إلى سلامة طويته ونقاء سريرته ، سواء يتمثل ذلك فى مصادر الضوء الصناعى فى المشاهد الليلية مثل الثريات و " الأباجورات " ، أو فى مصادر الضوء الطبيعى فى المشاهد النهارية كالنوافذ المفتوحة وغيرها ، بحيث كانت مصادر الضوء هذه تظهر دائماً فى اللقطات التى تحتوى على شخصية " جون " وتختفى من اللقطات الأخرى داخل نفس المشهد الواحد ، حيث يتم إختيار زوايا تصوير من شأنها أن يجمع إطار المنظر السينمائى بين "جون" ومصدر الضوء فى المكان ، وأن يتوارى هذا المصدر فى اللقطات التى لا تضم "جون" أما الالتزام الضوئية التى تختص بوكيل النيابة ، خصم "جون" ، وهو الشاب الذى يعضد أبيه الطبيب فى مواقفه العدائية تجاه "الأخ جون" ، هذه اللازمة تتمثل فى اختفاء جزء كبير من تفاصيل وجه هذا الشاب داخل منطقة من الظلال . وإذا كان من الطبيعى وجود هذا الأثر المرئى فى مشاهد التصوير الداخلى الليلية ، فإنه يتم الحصول عليه فى التصوير الخارجى النهارى عن طريق استخدام للشاب لقبعة عريضة الحواف ، حيث تودى حواف القبعة مهمة إخفاء جزء ملموس من وجهه فى مناطق الظلال الناشئة عن هذه الحواف العريضة ذاتها ، فى تعبير مرئى عن العداء غير السوى الذى يميز شخصية هذا الشاب فى موقفه من الأخ "جون" . وقد ترددت لازمة تولد جزء كبير من الوجه فى منطقة الظلال مع شخصية الأب الذى يمارس روحه العدائية ضد "جون" أيضاً .

وقد سبق فيلم " جعلونى مجرماً " (إخراج : عاطف سالم ، ١٩٥٤) فيلم " الأخ جون " فى التعبير المرئى باستخدام اللازمة الضوئية المتمثلة فى العلاقة بين الشخصية وبين مصدر الضوء ، ففى هذا الفيلم تولد

شخصية الشيخ " حسن " بصفته الإنسانية والوظيفية ، بصفته الإنسانية كرجل سوى خال من أية إحباطات نفسية أو حتى ضغوط اجتماعية معينة وبصفته الوظيفية كرجل دين (إمام مسجد) يقود حياة المصلين فى مسجد الحى دينياً ودنيوياً معاً ، ويقّمه الفيلم بإعتباره عنصر الخير الذى يتوازن مع عناصر الشر الأخرى التى يمتلئ بها هذا العمل الفيلمى ، ولذلك فى كثير من المرات التى يظهر فيها " الشيخ حسن " نجده يقوم بإشعال المصباح البترولى ، الموجود فى مكانه ، وتشغيله . فهذه الشخصية ، هنا ، تتميز بنورانية خاصة تتناسب مع شفافيتها ، ويؤكد فنان الفيلم على ذلك بلازمة ضوئية هى تكرار قيام " الشيخ حسن " بإشعال المصباح البترولى وتشغيله ، إichاء بوصف شخصيته . ولكننا نلاحظ أن هذه اللازمة للضوئية قد لا يصل تأثيرها للمشاهد بصورة واضحة ، أو قد لا تتجح فى الهدف المنشود منها نجاحاً تاماً ، ذلك أن طبقة الإضاءة فى كل هذه المشاهد لا تتغير تبعاً لتغير حالة مصدر الضوء الواقعى (المصباح البترولى) بالطريقة المناسبة ، حيث لا تزيد كمية الضوء فى المكان بوضوح ، على الرغم من قيام " الشيخ حسن " بإشعال المصباح وتشغيله ، وهو أمر يؤثر فى اتجاهين معاً فى نفس الوقت ، أحدهما يتعلق بمنطق الأمور والآخر يتصل بقيمة الإichاء الذى يهدف إليه فنان الفيلم هنا ، ذلك أن عدم زيادة كمية الضوء فى المكان يتعارض مع منطق تشغيل المصباح وما يرتبط به من زيادة كمية الضوء فى المكان ، التى من الضرورى أن يترتب عليها أيضاً التغيير فى طبقة الإضاءة نحو الارتفاع . ومن جهة أخرى فإن عدم إحساس المشاهد بوجود فرق مناسب بين طبقتى إضاءة الصورة السينمائية قبل تشغيل المصباح البترولى وبعده ، سوف يضعف من الهدف أو الغرض المقصود بالإichاء به عن طريق هذا العنصر المرئى ، بل إن ذلك

يتيح فرصة احتمال عدم إحساس بعض المشاهدين بهذا الإحياء أصلاً .
لذلك فإن هذه اللازمة المرئية تقدم إحياء مناسباً فى مجال وصف شخصية
" الشيخ حسن " والتأكيد على سماتها ، ولكنه فى نفس الوقت إحياء منقوص
غير تام ، بسبب خطأ فى تنفيذ تقنية الإضاءة الفيلمية ، وهو خطأ - كما
نرى - يتعارض مع منطق الأمور ويضعف من قوة الإحياء الذى عنى
فنان الفيلم بالتأثير به على الشاهد .

وقد تتمثل اللازمة الضوئية فى استخدام أسلوب مميز خاص فى
إضاءة الشخصية (أو الشخصيات) الفلمية على مدار السياق الفيلمي كله
ففى فيلم " بونى وكلايد " (إخراج : آرثر ين ، أمريكا ، ١٩٦٧) لم
يستخدم مدير التصوير ضوءاً مالئاً للظلال فى أى من مناظره ، واقتصر
فى الإضاءة على استخدام مصدر الضوء الرئيسى فحسب ، وهو أمر
يترتب عليه إضاءة نصف الوجوه فقط ، وهى عودة جريئة من فنان هذا
الفيلم لأسلوب الإضاءة الذى اتجه إليه المخرج السينمائي " دافيد ولارك
جريفيت " فى بدايات العقد الثانى من القرن العشرين ، وكان يسمى باسم "
إضاءة رمبرانت " (١٢) الذى من اللواضح أن تأثيره على حرفيات استخدام
الإضاءة فى التصوير الضوئى ، بصفة عامة ، هو تأثير متسع فى هذا
المجال (١٣) . ولم يستثن فنان فيلم "بونى وكلايد" المناظر القريبة C.U
والقريبة جداً B.C.U من هذا الأسلوب ، كما أنه لم يستثن منه الشخصيات
النسائية ، بما فيها بطلة الفيلم ، وذلك بغرض التعبير الأقرب إلى الواقعى
- بقدر الإمكان - عن فترة الكساد الاقتصادى التى سادت الولايات المتحدة
الأمريكية فى الثلاثينيات من هذا القرن العشرين ، عندما تصاعد نشاط
لصى البنوك المشهورين " كلايد " وصديقه " بونى " بصورة خطيرة .
فكانت نتيجة هذه اللازمة الضوئية أن وصفها مدير تصوير الفيلم بأنها "
عبارة عن نوعية فجة (من الإضاءة) غير مصقولة يمكن تسميتها
بالنوعية التسجيلية (١٤) .

خاتمة

وبذلك نجد أن فكرة الارتباط بالالتزام الضوئية في الأفلام السينمائية الروائية يمكن لها أن تضيف تأكيدات ، متفاوتة في تأثيراتها المرئية ، على مضمون كل عمل فيلمي على حدة ، وذلك بشرط حسن استخدامها ، وهو أمر يتوقف على عاملين أساسيين أولهما هو أن يتم استخدامها في المجال المناسب ، وهو في هذه الحالة ارتباط اللازمة الضوئية بشخصية درامية ذات وزن في تأثيرها على الخط الدرامي للفيلم الروائي ، وثانيهما أن يتأكد فنان الفيلم من وضوح اللازمة الضوئية بالقدر الذي يكفي لوصول أثرها إلى المتفرج مشاهد الفيلم السينمائي ، وإلا ضعف تأثيرها إلى الحد الذي من الممكن أن لا يشعر بها المشاهد . وبمراعاة هذين العاملين فإن من شأن اللازمات الضوئية أن تأتي بأثر إضافي للمرئيات التي يتلقاها المشاهد على شاشة العرض السينمائي .

المراجع

- ١- مارسيل مارتن : اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاي ، القاهرة : المؤسسة المصرية العلمية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ٥٣ .
- ٢- جون إيزود : قراءة الشاشة ، ترجمة : أحمد الحضري ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة مطبوعات لجنة السينما ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢ .
- ٣- محمد فتحي عبد الفتاح : أسبوع الفيلم السوفيتي مقالة ، نشرة نادي السينما بالقاهرة السنة ٢٠ النصف ٢ العدد ٢٠ في ١٩٨٧/١١/١٦ ، ص ٦
- ٤- صبحي شفيق : حب العصفير ، مقالة ، نشرة نادي السينما بالقاهرة ، السنة ٦ النصف ١ العدد ٢٠ في ١٩٧٣/٥/٢٣ ، ص ١٣ .
- ٥- خيرية البشلاوي : " عدام للدم " ، مقالة نشرة نادي السينما بالقاهرة ، السنة ١٨ النصف ١ العدد ٢٣ في ١٩٨٥/٦/١٧ ، ص ١٦ .
- ٦- الفاروق عبد العزيز : " حول فيلم الجزيرة العارية " ، مقالة ، نشرة نادي السينما بالقاهرة ، السنة ٦ النصف ٢ العدد ١٦ في ١٩٧٣/١٠/١٧ ، ص ٢٧
- ٧- سمير فريد : ظلال مهرجان كان ، مقالة ، جريدة للجمهورية ، القاهرة في ١٩٨٩/٦/٥ ، ص ٩ .
- ٨- جبروم ستولنيتز : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، د . ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١ ، ط ٢ ص ١٠٠ .
- ٩- المرجع السابق ، ص ١٠١ .
- ١٠- س. ث. ديفي : التأليف الموسيقي ، ترجمة : سمحة الخولي ، د . ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٥ ، ص ٣٠٠
- ١١- جبروم ستولنيتز : مرجع سابق ص ٣٤٩ .
- ١٢- ألبرت فولتون : السينما آلة وفن ، ترجمة : صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، القاهرة مطبعة مصر ، ١٩٨٠ ص ١٣١ .
- ١٣- إيريديل جتكنز : الفن والحياة ، ترجمة : أحمد حمدي محمود ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للنشر ، ١٩٦٣ ، ص ٢٨٥
- هامش (٧) .
- ١٤- سعد عبد الرحمن كنج :جماليات اللون في السينما ، القاهرة : الهيئة المصرية العلمية للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٩٦ .

تحرر العرض المسرحي بحث في العلاقة بين (النص والمنصة)

د/ مصطفى حشيش (*)

المقدمة

لا تدعى هذه الدراسة التفرد بالأسبقية في التعامل مع استقرارات الخطابات والشحنات الفنية والدلالات التي يوجهها العرض المسرحي المعاصر، والذي من الممكن أن نطلق عليه للمسرح المتحرر ... ولكنها تؤكد على هذا التحرر باستقراء جوانب محددة ترتبط بما يمكن اعتباره مركز الاهتمام في العرض المسرحي المعاصر، وتتمثل هذه الجوانب في عنصر الخطاب الفكري المتمثل في النص، والاطار المادي للعرض، وفراغية المكان بما يمكن أن يطلق عليه (المنصة) من خلال التجارب الحديثة في المسرح خاصة ما قدم منها تحت مسمى التجريب .

والعلاقة بين النص والمنصة (مكان العرض) ليست وليدة التحديث في التجارب المسرحية، ولكنها علاقة أزلية منذ ما قبل الميلاد، ومنذ بداية المسرح، (ففي البدء كان الإنشاد، وكان الحفل والجسد فكانت الكلمة والفعل، والحركة والصورة، والسمع والبصر، هكذا نشأ المسرح شمرأ يتلى شفاهاً في الساحات وأماكن التجمع، نشأ هكذا على السمع وفي الإنشاد والإيقاع، والإيقاع أسلوب السمع وهو أطول عمراً وأكثر تأثيراً على الأذن، فكان أكثر حفظاً للأثر

(*) مدرس بقسم الإعلام التربوي - كلية للتربية النوعية - جامعة المنوفية

وبديلاً للكتابة فى غياب الأداة ووسائل الطبع والنسخ ، فتشكلت الظاهرة المسرحية من مجموع تلك الطقوس ، الإنشاد والرقص ، الكلمة والفعل والصلوات والأدعية وتقديم القرابين ، وقد كانت الآلهة والأرواح العليا والقوى الإعجازية تشغل مكانة عالية فى كل الحضارات القديمة (١) .

وكانت تلك الطقوس تؤدى فى مكان ما ... وبشكل ما ... يعطى لهذه الإحتفالات وتلك الطقوس دلالاتها ومعانيها الدينية والدينية معاً على نسق يؤكد على وثوق العلاقة بين تلك الطقوس كنصوص مجازاً وبين الساحات ووديان الجبال كمكان للعرض ... أى أن العلاقة بين النص والمنصة أزلية ... ولكن ما يستوجب البحث الآن فى هذه العلاقة هو ما نراه فى بعض التجارب المسرحية حديثاً من فقدان الصلة بين الخطاب المسرحى النصى وبين الضرورة المكانية (المنصية) لذلك النص ... حيث أن طبيعة كل نص مسرحى تفرض بالضرورة مكان عرضها .. وطبيعة منصة تلقىها ... ومن خلال العلاقة الجدلية بين النص وفراغ المنصة بمعطيات عناصر للرؤى فيها ... يأتى ثراء للعرض المسرحى وأهميته ... ولكن استناد تلك العلاقة الجدلية بين النص والمنصة فى بعض التجارب ... هو ما دفعنا إلى تلك الدراسة واكسبها أهميتها على ما أعتقد .

أهمية الدراسة

إن المتابع لل عروض المسرحية فى السنوات الأخيرة ... وخاصة ما يقدم منها تحت مسمى التجريب ... لابد وأن يضع يده على علة متمكنة من الجسد المسرحى وهى عدم ملائمة تلك العروض لفلسفة التجريب وهدفه ، ودونما الخوض فى تعريف التجريب وأهميته التى أصبحت معروفة لكل المسرحين ... نجد أن معظم التجارب التى قدمت يتعدت عن مفهوم التجريب وهدفه كما ذكرنا إما بالاعتماد على لغة الجسد فقط وإهدار قيمة النص المسرحى وتتحية أهمية الكلمة التى كانت هى البدء فى المسرح ... ولما بإخضاع للرؤية الإخراجية لضغط الظروف الإنتاجية ... وهذا هو الأهم فى رأينا ... حيث أن معظم

التجارب ... لم تقدم من خلال رؤية واضحة وتصور معين من المخرج يحدد هدف وفلسفة عرضه وخاصة لاختيار مكان تقديم تجربته ... وكمثال على ذلك ... نجد مثلاً أن هناك مخرجاً يقرر تقديم مسرحية (هاملت) مثلاً ويبنى هيكل تصوره الإخراجي على أنها ستقدم على خشبة المسرح القومي أى على منصة تقليدية ، ويحدد رؤيته وعناصره ومعطياته من خلال هذه المنصة ، ثم يصطلم بضغوط إدارية وعوائق إنتاجية تحول دون تقديم عرضه على تلك المنصة ، بل تزداد الضغوط بأن يجد أن المتاح لديه والبدل الذي تقدمه الظروف الإدارية والإنتاجية ، مكان مفتوح ذو مواصفات تختلف جنرياً وكمياً عن المكان الأول المقترح والذي بنى عليه تصوره ورؤياه ، ففاجأ بأن هذا المخرج ورغبة منه فى إخراج عرضه إلى النور يقبل بذلك ... ويخرج علينا بمقولة للتجريب ... وأنه أراد أن يجرب فى المكان المسرحي ... وأنه قرر تقديم عرضه فى مكان مفتوح برؤيا جديدة وتصور جديد مدعياً أن ذلك هو التجريب وهذا هو الجديد الذى سيتحفظنا به ... وأنه بنى رؤيته من الأساس على هذا ، وهو بالطبع كاذب ، مخادع ، قاصر الرؤية ، مختل المنظور ، فاقد وجهة النظر ، فلو أنه بنى رؤيته من الأساس على تقديم العمل فى هذا المكان المفتوح ودافع عن تلك الرؤية وصمم عليها ... لكان أدعى للاحترام والتقدير ... ولكن أن يخضع للظروف الإنتاجية ، ويخرج علينا بعد ذلك بدعوى التجريب والتجديد فهذا هو التكتليس بعينه ، وهذا هو التخبط فى الرؤى والأهداف ... للأسف هذا هو جل ما يقدم من تجارب على مسارحنا الآن ... وللأسف الشديد ، هذا ما يفقد التجارب الجديدة أهميتها وجدواها .. ويبعدها عن مفهوم التجريب وهدفه وفلسفته .

ولذلك تكتسب هذه الدراسة أهميتها من وجهة نظرى فى أنها تضع العلاقة بين النص والمنصة فى إطارها العلمى الصحيح ... وتؤكد على تباين وتوافق مدلولات كلاً منهما ... لتكون إضاءة للمجربين والباحثين عن تلك العروض الجديدة المتمحرة ، ولتى لا بد أن تكون رؤاهم وتصوراتهم قائمة

بشكل علمي على تصور ما يمكن أن يحدث من امتزاج الدلالات أو تباينها بين النص والمنصة والتي يبنى عليها تصوره ورؤيته لتحديد عنصر المكان المتوافق مع نصه لتقديم عرض مسرحي متحرر جديد .

مدخل

إن الموجودات أياً كانت مادتها أو طبيعتها يتحدد وجودها طبقاً لمدرجات الإنسان الحسية لها في حيزها للمعين أو الفضاء الذي تشغله ، وإذا كان الفن عموماً هو انعكاس لحياة الإنسان في فضاءاته المتعددة وحيز وجوده المختلف دوماً ، فإن الفن يعكس هذه الفضاءات وذلك الحيز المتجدد المختلف في إطار تصنيفاته المختلفة وبأنواعه المتعددة ، فهو كفن مكاني مثل النحت والرسم تستمد احساسها بالعين عبر الكتلة واللون والظل والضوء ، أو فن زمني كالشعر والموسيقى ، أو فن زمني مكاني كالباليه ، أو فن مركب من كل هذه الفنون كالمرح ، والنص المسرحي كأهم عُقد المسرح ينتقل من منطقة تخيل القارئ أثناء القراءة إلى صور مرئية في العرض المسرحي من خلال المنصة واستغلال فضاءاتها لخلق تلك الصورة المسرحية الحاملة لخطاب العرض المسرحي ومقولات النص وأفكاره ، واستغلال هذا الفضاء النصي { يأخذ بعداً ملموساً من خلال عناصر مرئية (اللدكتور) ومسموعة (الأصوات) في مكان مادي ملموس هو خشبة المسرح }^(١) .

سلطان المنصة على النص

النص المسرحي لحظة زمنية لا نستشعرها إلا عندما نتعاطها جهرأ وفي طقس جماعي تتداخل فيه الأصوات والحركات ، والنص المسرحي ليس كبقية النصوص الأدبية الأخرى ، والتي نتعاطها سراً وعلى انفراد ، فالنص المسرحي لا يحيا إلا ضمن هذا الكل المتكامل والمتناقض والمتداخل (وفي ظل هذا التدخل في الأحداث والأفكار والحاجات الخاصة والعامة يتشكل النص المسرحي ، وهو نص يتميز عما عداه من أنواع أدبية ، وما سواه من فنون

هنا فإن الكتابة الثانية (العرض) له مهمته الفكرية والجمالية في تكييف الكتابة الأولى على حسب ظروف الخشبة وما تحمله من إضافة وتنطيط وتهذيب ، بمعنى إرتداء مجموعة من المعاني تتخطى النص المكتوب ، ولكن من غير أن تحتويه بالكامل ، وبالفعل فإن كثيراً من اللغتين التي يزدان بها النص الأدبي تختفى في التمثيل ، إما لأنها غير قابلة لأن تمثل بشكل محسوس ، وإما لعدم قدرة الجمهور على التقاطها ^(٤) .

إن شريعة المسرح على الدوام هي التناقض وهذا أمر يبهى يغيب عنا في معظم الأحيان ، وإن اعتماد المسرح على المحاكاة وللتكرار يحول الحدث والفعل إلى وهم . ولحياناً يحول الوهم إلى حقيقة أو حدث ، وعمل المسرح يعتمد بالدرجة الأولى على النص والمنصة — فالنص بطبيعته باقٍ وقائم وموجود يمكن العودة لقراءته وتكرار إنتاجه وتقديمه ، لكن المنصة بهذا المفهوم زائلة .. لا تتكرر أبداً بصورة مطابقة تماماً ... انها تعيد العرض ولا تطابقه ، ومن هنا فإن الوحدة بين النص والمنصة يجب أن تكون هدف المسرح دونما سلطان للمنصة يطغى على النص ... وهذه للوحدة لا تتحقق مطلقاً إلا ببعض السطوات والتوازنات الجزئية غير المستقرة والثابتة ، فأحياناً تكون المنصة هي التابعة للنص ، وتارة يخضع النص للمنصة ... ولكن المسرح الحديث هو ما يقوم على التخلص من تلك التناقضات بينهما في وحدة يستقى منها المسرح هويته الحقيقية ... وهذه الوحدة لا يمكن أن تتحقق دونما سلطان لأحدهما على الآخر إلا من خلال التأكيد على دلالة كلاً من النص والعرض (المنصة) ومدى تلازمهما .

النص والعرض .. إشكالية نقدية

قبل أن نعرض للتلازم الدلالي بين النص والعرض من عدمه ، لابد أن نشير بشئ من التفصيل لرؤية للنقاد ورجال المسرح في مراحلها المختلفة لتلك العلاقة بين النص والعرض ... تلك الرؤى التي جعلت من هذه العلاقة إشكالية

نقدية تشغل المسرحيين حتى الآن .

خلال الحقبة الرومانسية ، ولفترة بعدها ، ساد بين النقاد اعتقاد بأن نصوص شكسبير ، أو أية نصوص أخرى ، تمثل كيانات عضوية مستقلة بذاتها ويرتبط كل جزء فيها بالآخر ، إلا إن هذا الاعتقاد حتى إذا سلمنا بصحته – سرعان ما أثار عدداً من التساؤلات أهمها : إذا كان هذا هو الحال مع النص المسرحي ، فما ضرورة العرض المسرحي أساساً ؟ خاصة أنه في هذه الحالة يعدو درباً من التكرار والتزيد – وعلى جانب آخر إذا سلمنا بأن العرض المسرحي هو الآخر شأنه شأن أى عمل فني يمثل كياناً عضوياً ، وكيف يمكن إذن أن ندعى بأن النص في حد ذاته وحدة عضوية وهو جزء من كل في العرض المسرحي ؟

ولم تقتصر إشكالية العلاقة بين النص والعرض على الفكر الرومانسي فقط ولكن فيما تلاه أيضاً بحيث أصبحت إشكالية نقدية مثارة حتى الآن وسار كثير من النقاد على طريق استعادة النص الأصلي لهيبته في صورة تتحرى أقصى درجات الأمانة والدقة ، ذلك أن النص في رأيهم أكثر الأشكال الفنية تعبيراً عن عبقرية المبدع الأصلي ، ومن هنا وضعوا للعرضة في مرتبة أدنى ، وقد نظر هؤلاء النقاد إلى العرض المسرحي ليس على أنه عامل تشبّث لمتلقي النص فقط ، بل اعتبروه خطراً حقيقياً على النص ، فهو دائماً يهدد بإفساد الرؤية الأصلية من خلال تأويل النص بمفردات العرض فيجعل رؤيته شيئاً آخر أقل مرتبة من رؤية النص الأصلي .

وفقاً لوجهة نظر هؤلاء النقاد فإن على الممثلين أن يكتفوا بأقل القليل في تفسيرهم للنص ، وأن يتركوا النص يتحدث عن نفسه بنفسه ، فكلما قلت العناصر المسرحية مثل الأداء الحركي والزخارف البصرية ، كلما كان ذلك أفضل ، وعليه تصبح القراءة للمسرحية أفضل من تقديم عرض مسرحي كامل ، أما القارئ الذكي الذي يطالع النص بمفرده في حجرته فهو في رأيهم أفضل

الحلول على الإطلاق - ويوضح (مارفن كارلسون) في كتابه (العرض المسرحي رسم توضيحي ...) ترجمة حازم عزمي رؤية هؤلاء النقاد بقوله { بدت وظيفة العرض المسرحي عند كثير من هؤلاء المنظرين مثل الرسم التوضيحي ، إذا صح لنا استخدام هذه الاستعارة ، فالتقديم المسرحي للنص في رأيهم ، لا يضيف شيئاً إلى جوهره ولقما إلى جاذبيته ، مثله مثل الصور التي تزين الصفحات في روايات القرن للتاسع عشر ، لذا فقد ساد شعور بأن العرض المسرحي شئ سوقي إلى حد ما يتوجه إلى تلك النوعية من الجمهور التي لا تثيرها رواية لديكنز إلا إذا احتوت على صور }^(٩) وبالطبع فإن النظرة للعرض المسرحي على أنه رسم توضيحي للنص نظرة قديمة جداً خاصة لغير المتعلمين الذين لا يستطيعون قراءة النص ، ففي عصر النهضة عبر (استنفرو) عن ذلك بإستفاضة حينما أصدر على أن الدراما جعلت لإمتاع الجماهير غير المتعلمة والذين تتم مخاطبتهم على أنهم مترجمين ومستمعين - ويعد ما كتبه سترند برج في مقدمة مسرحية (الأنسة جوليا) أبلغ الأمثلة في العصر الحديث على هذا الاتجاه فهو يصف المسرح بأنه { انجيل للعامة ، فهو انجيل بالصور ، يخدم هؤلاء الذين لا يمكنهم قراءة ما هو مكتوب } ثم يحدد نوعيات هذا الجمهور ومنها { الشباب وأنصاف المتعلمين والنساء اللاتي مازلن يمتلكن قدرة فطرية على خداع أنفسهن أو يجعلن أنفسهن عرضة للخداع }^(١٠) .

لقد أكدت فكرة (الرسم التوضيحي) سلطة النص على العرض ووضعت مبدعى المسرح في مرتبة أقل من المؤلف ، وجعلت الممارسة المسرحية المستقلة والمبدعة أمراً صعباً إن لم يكن مستحيلاً ، وقد أشعل ذلك حماس الكثيرين من الفنانين التجريبيين والمنظرين وقادهم إلى العمل على رفض تلك السلطة القاهرة للنص المسرحي - ويحدد (مارفن كارلسون) أهم آراء هؤلاء المتحمسين والرافضين قائلاً { يعد إدوارد جوردون كريج رائداً في هذا الاتجاه الرفض لاستبداد النص ، ففي كتابه عن فن المسرح يتبنى كريج عن

طبيب خاطر فكرة أن مسرحيات شكسبير ليست في حاجة إلى تقديم مسرحي ،
ففى رأيه أن مسرحية (هاملت) كانت مكتملة بعد كتابتها ، ولأننا حينما نضيف
إليها ايماءات ومناظر مسرحية وملابس ورقصات فكأننا بذلك نشير من طرف
خفى إلى أنها ناقصة ، وإلى أنها تحتاج إلى هذه الإضافات ، ولهذا السبب تحديداً
يخلص كريج إلى رفض النصوص التقليدية التى لا يستطيع العرض المسرحي
أن يضيف لها شيئاً ذا بال ، ويدعو المسرح إلى أن يطور فنه المستقل ، فناً
قوامه اللون والضوء والإيقاع والشكل المجرد ، وقد وجد عدد غير قليل من
ممارسى المسرح الطليعى ومنظريه ممن أئوا بعد كريج أن طريقته فى الالتفاف
حول معضلة النص والعرض هى معادلة بالغة الجاذبية تسمح لهم أن يؤسسوا
دعائم فنه المسرحي الحديث {^(٧) } .

وقد حاول منظرون آخرون التأكيد على فكرة الوحدة العضوية فى النص
ورفض فكرة الرسم التوضيحي ، بل جاء بعضهم باستعارة جديدة وهى الترجمة
للنص بدلاً من الرسم التوضيحي ليعبروا بها عن العلاقة بين النص والعرض —
ويؤكد كارلسون على أهمهم فيقول { يعد (ستارك يونج) ولحداً من أهم الذين
تزعّموا هذا الاتجاه فى أوائل القرن العشرين ، حيث تدعوا متابعيه للنقدية
وكتابته النظرية دائماً إلى أن كل عناصر العرض المسرحي تخلق من جديد على
خشبة المسرح ، بحيث لا يقتصر ذلك على النص الأدبي فقط بل يتعداه إلى
سانر الفنون الأخرى مثل العمارة والملابس والموسيقى حينما تصبح تلك الفنون
جزءاً من فن المسرح يقول يونج (حينما تتطرق الكلمة أو الجملة على خشبة
المسرح تخلق من جديد فى صورة أخرى ، ويكون عليها حينئذ أن تواجه
اختباراً جديداً ، فهى لم تعد كلمة مكتوبة على صفحة ، بل تترجم الآن إلى
وسيط جديد ألا وهو المسرح) {^(٨) } ويكمل كارلسون عرضه لأراء هؤلاء النقاد
وتوضيحه لأفكارهم بأنه { قد شاع استخدام استعارة الترجمة مؤخراً فى التحليل
السيموطيقى خصوصاً أن كثيراً من أدوات سيموطيقا للمسرح مشتقة من علوم

اللغة ، فالنص والعرض فى إطار السيموطيقا ، نظامان مختلفان من نظم الاتصال ، حيث تترجم رسائل معينة من لغة إلى لغة أو من نظام إلى نظام فنجد (ماركو دى مارينيس) على سبيل المثال يعالج الفرجة المسرحية على أنها نص له أنظمتة الدلالية التى تختلف بالضرورة عن أنظمة النص المكتوب (١) .

وإذا كان منظرى مفهوم (الترجمة) يبيغون الارتقاء بالعرض المسرحى إلى مستوى مساوٍ لمستوى النص المكتوب ، فإن لفظة (ترجمة) لا تفى بالغرض المطلوب لتأكيد أهمية العرض ، فهى لا تخلو من كونها عملية لغوية فى الأصل وإذا قمنا العلاقة بين النص والعرض من مفهوم للترجمة فقط فإننا نؤكد بشكل غير مباشر على النص المكتوب ويعطى العرض صفة التابع للنص حيث أن النص هو الذى يحدد أفق ومسار ترجمته فى العرض المسرحى .

ناهيك على أن القياس على الترجمة يثير مشاكل تقنية فى التنفيذ .. وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام تلك المفارقة التى يحملها مفهوم الوحدة العضوية فى الأعمال المسرحية ... ورغم تباين الآراء واختلافها وتعدد المفاهيم وكثرتها .. ورغم انتصار فريق للنص وفريق للعرض .. ورغم أن تلك الإشكالية فى العلاقة بين النص والعرض مازالت قائمة .. إلا أننا نؤكد على أنه لا بد من وحدة فنية ومعبر أساسى يلتقى من خلاله النص بالعرض ... ليشكلا معاً وحدة عضوية وبناءاً سليماً فى جسد قوى ... هذا المعبر يتمثل فى الدلالة لكلاً من العرض والنص ... تلك الدلالة التى تحمل فى طياتها الترجمة للنص والرسم التوضيحي بمفردات العرض ، والتحقق الفنى للصورة المرئية على المنصة ، ولكن يجب أن نتوقف عند تلك الدلالات لنرى مدى تلازمها والتحامها لتحقيق تلك الوحدة العضوية والصورة الفنية .

التلازم الدلالي بين النص والعرض (المنصة)

هل من الضرورى أن تكون العلاقة الدلالية بين النص والعرض علاقة متلازمة ؟ وما معنى أن يتلازم النص مع العرض ؟

للإجابة على هذان التساؤلان ، لابد أن نقرر أن العرض المسرحي بمفرداته ودلالاته إذ لم يملأ فراغ النص المسرحي بشكل جديد وصوت جديد وفعل جديد من خلال الحركة والديكور والإضاءة والموسيقى وكافة العناصر المشهدية المحسوسة وحركة الممثلين والقاتلهم تبعاً للعصر والأسلوب وماهية الجمهور الذي توجه له المسرحية — نقول إذا لم يملأ العرض هذا الفراغ تكون العلاقة للدالية بين النص والعرض غير متلائمة ، أما أن تتلائم هذه العلاقة ، فمعناه أن يؤكد العرض على دلالات النص ، فيقدر ما يحمل النص المكتوب دلالاته معه والتي يحددها النسق اللغوي والممثل في المرسل الأول وهو المؤلف ، فإن العرض هو الآخر يحمل دلالاته معه ، ويتجسد في مجموع العلاقات التي تتعاقد وتتكاثر على خشبة المسرح — وهي في معظمها أنساق لغوية تتوالف مع لغة النص الطبيعية لتشكل دلالة العرض المتمثلة في المرسل الثاني للخطاب المسرحي وهو المخرج — ورغم أن العرض ليس ترجمة أو تفسيراً أو استنساخاً للنص بشكل حرفي ، ورغم أنه ينبغي للتأكيد على أن هناك من العناصر الجوهرية ، وما يمكن أن نسميه بالثوابت دخل بنية النص المكتوب لا يطوها التغيير الذي يمارسه العرض على النص — إلا أن العرض من خلال مفرداته يقدم دلالاته التي تؤكد على النص وتعطيه بعداً يختلف من مخرج لآخر في مجموعة عروض مختلفة لنص واحد ، ورغم هذا يجب أن يحتفظ النص بمجموعة من العناصر التي يتضاعف عطاؤها حينما تتناولها مجموعة من العروض المختلفة في الإخراج والممثل وتعطيه من تجربتها وتقنياتها ما يجعله مصدراً خصباً من مصادر العطاء الفني والفكري ، ومن هنا فإن النص المسرحي لا ينبغي أن يكون كعود النقاب ، يشتعل مرة واحدة فقط { فإن الإبداع أي إبداع لا يعطى إلا بقدر ما يأخذ ، لانه كتابة وقراءة ، وكل قراءة كيفما كانت ليست إلا كتابة أيضاً — كتابة ثانية أو ثالثة أو رابعة للعمل الأدبي أو الفني }^(١٠) لهذا تستعد العروض ، والنص ولحد ، وتعد العروض سيعطى تعدداً في

الدلالات، ولهذا فإن الدلالات من الممكن أن تختلف، ومن الممكن أن تتلازم مع دلالة النص حتى لو كان تلازماً وهمياً - ذلك أن العرض المسرحى ملزم بما يقوله النص فكرياً وغير ملزم برواه وعناصر الفرجة به لأن الخشبة (المنصة) ستضيف حتماً للنص، وتحذف أيضاً بالضرورة ما يستحيل ويستعصى قيامه عليها.

تحرر العرض ومسح الفضاء

لقد ولد المسرح الحديث فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر بظهور المخرج سيداً للمنصة، صحيح أنه خلف المدير الذى كان مسيطراً على مفردات اللعبة كلها، ولكن ظهور المخرج لم يكن بديلاً فقط للمدير، فقد كان المدير يلاحظ عناصر العرض ويوفق بينها، أي أنه كان مجرد منفذ لنظام معين وضعه غيره، ومع أن المخرج بظهوره خلفاً للمدير استمر فى التوفيق والمواءمة بين العناصر، إلا أنه تجاوز هذا الدور فقط أصبح هو من يضع تلك العناصر ويخطط لها مسبقاً، أي أنه يتصرف (قبل) حيث كان المدير لا يتصرف (إلا بعد) فالمخرج لا ينفذ نهجاً مسبقاً وإنما يصوغ هذا النهج، وبذلك أضاف إلى صفة المنفذ صفة المبدع - مبدع العرض -.

وقد كان كبار المنظرين فى نهاية القرن التاسع عشر يحملون بالمسرح الموحد الحر، وقد حدد رينشارد فاجنر مفهومه للعمل الفنى المستقبلى فى نهاية القرن { بأنه العمل الفنى المشترك، وهو حصيلة وحدة الفنون التى تؤثر بشكل مشترك على جمهور مشترك، وهى ثلاثية الشعر والموسيقى والتمثيل، والتى يضاف إليها العمارة والتصوير }^(١١) ويختتم تعريفه قائلاً { أن العمل الفنى المشترك الأسمى هو الدراما فنظراً لكمالها الممكن ، لا يمكن أن يوجد إلا وتضمن جميع الفنون فى قمة كمالها }^(١٢) ثم بعد ذلك بخمسين عاماً تقريباً، خرج علينا جوردون كريج ليصحح ويضيف لفاجنر ويقول { ان المسرح لا يمكن أن يكون هذا الفن الأسمى الذى يتولد من فعالية عديد من الفنون لأنه فى

هذه الحالة يكون تابعاً لها تبعية شديدة، إن العمل الفني لا يمكن أن يصدر إلا عن النشاط الابداعي لفنان واحد^(١٢) ثم حدد ذلك في نص يُستشهد به منذ ذلك التاريخ { هذه هي العناصر التي سوف يؤلف منها فنان المسرح المستقبلي رائعته، الحركة والديكور والصوت ، أليس هذا يسيراً، أقصد بالحركة الايماء أيضاً والرقص وهما النثر والشعر الخاص بالحركة، وأقصد بالديكور كل ما تراه العين من الملابس والاضاءة والديكورات بالمعنى الحرفي للفظ ، وأقصد بالصوت، الكلام الذي يقال أو يُغنى بعكس الكلام المكتوب، لأن الكلام المكتوب لكى يقرأ والكلام المكتوب لكى يقال شيئان مختلفان تماماً^(١٣) ومن هنا بدأت المحاولات لمسرح يكون فيه النص والمنصة ممتزجان في شيء واحد بمفهوم واحد ودلالات متقاربة، إذ لم يعد العرض مجرد ترجمة للنص، بل ظهر ما يمكن تسميته بالكتابة المنصية، أي كتابة النص مرة أخرى إخراجياً من واقع معطيات المنصة - وقد نال كل ذلك من رهبة النص الذي كان فيما مضى قاعدة كل الدراسات الجامعية حول المسرح، وبالتالي رفع من شأن المنصة كذلك قامت علاقة فكرية بين النظرية والتطبيق في إرادة لتوحيد العمل المسرحي.

وإذا كنا في هذه الدراسة التي ننقد فيها ايضاح العلاقة بين النص والمنصة وتحديد مفهوم الرؤية لدى مخرجي الحداثة والتجديد من شباب مخرجينا عند تناولهم نص معين يفرض منصة معينة تحتضن رؤاه وتصوراتها فإننا نحاول أن نعيد لعناصر العرض مكانتها ومفهومها الصحيح لديهم واعتبار العرض مكاناً للمعنى وليس باعتباره ترجمة أو تشكيلاً للنص، مما يتيح لهؤلاء المخرجين الانطلاق برؤاهم وتصوراتهم من خلال تحرر تدريجي لعناصر العرض المسرحي والعدول عن فكرة للوحدة العضوية المفروضة سلفاً والانحراف بالعمل المسرحي بوصفه آفاق متعددة ذات معانٍ مفتوحة على المشاهد .

ولكى يتم ذلك لابد أن يستوعب المخرج الجديد المجدد ما طرأ من تطور على فضاء المنصة، فعلى مدى قرنين من الزمان على الأقل كان ثمة نظام له حكم للقانون تقريباً، وهو المنصة على الطريقة الإيطالية والتي تقدم لنا فضاءاً يتم تنظيمه وترتيبه طبقاً لقواعد ثابتة متعارف عليها { ففى المسرح الكلاسيكى تختصر الأماكن وتكون لها وظائف واحدة فى مختلف العروض }^(١٥) وتقوم بتزيينها بديكورات مناسبة قدر الإمكان، ومع تطور الإخراج .. تغير الفضاء وتغيرت النظرة له، فالمكان أصبح وسيطاً وأصبح كل عرض يستلزم تجهيزاً خاصاً للمنصة، دون اعتبار للشخص أو الأحداث لأن هذا الوسيط (المنصة) هو الذى يحدد تحركات الشخص وليس العكس، وبقدر ما هناك من عروض ومنصات بقدر ما هناك من وسائل لتقديم النص بأشكال وروى متعددة، ولا شك أن التكنولوجيا الحديثة ساعدت فى ذلك، إذ لم يعد الفضاء المسرحى مجرد إطار أو وعاء، بل أصبح فاعلاً يودى دوراً فى العرض، بل أصبح من الممكن أن نحدث عن أداء الفضاء المسرحى، وننظر إليه بإعتباره فاعلاً على مستوى الدراما توجى، ومن ناحية أخرى بدأ هذا الفضاء يتجاوز المنصة ذاتها ليشمل المسرح بأكمله والمكان الذى يجرى فيه العرض ومن ثم يتعين علينا فى كل مرة أن نحدده بل وننشأه من جديد وقد كان جروتوفسكى إلى أن المهمة الأولى فى كل إخراج تكمن فى تقسيم مكان التمثيل ومكان المشاهدين ، وأن هذا التقسيم يختلف فى كل عرض من خلال مزج هذين الفضاءين – ان الفضاء المسرحى لا يجب أن يكون مجرد مكان للأداء التمثيلى فقط ، إنما يكون عنصراً مستقلاً فى العرض له وظيفته ومعناه الخاصين به تماماً كالنص والممثل

الخاتمة

إن تحديد هذه المفاهيم وتلك العلاقة بين النص والمنصة في رؤى مستجددة منطلقة من أن تحرر العرض المسرحي وتطلقه من قيوده الجامدة وتعطيه مفهوماً جديداً ، هذا المفهوم لا يقيم وحدة أو يقر مزجاً بين الفنون ، بل على العكس أنه يعطى لكل منها استقلالية نسبية .

كان بريخت يحب أن يتحدث عن الفنون التي تؤلف العرض المسرحي ، فقد أتاح له وضعه الفني كمؤلف ومخرج ومدير للفرقة أن يضحى باستقلالية هذه الفنون في سبيل مفهوم مسرحي موحد للأعمال التي كان يقدمها ، غير أن الدرس الذي قدمه لنا ذهب إلى أبعد من ذلك في الممارسة والتطبيق ، لقد رسم لنا صورة عرض مسرحي غير موحد ، تتخل عناصره المختلفة في تعاون ، بل فسي تتنافس غالباً ، لبناء معنى عام ، وهنا يستطيع المشاهد أن يختار ، يستطيع أن يمسد الثغرات التي تطرأ أمامه في التلقى أو يخفف من الامتلاءات للزائدة في تلك التعددية العنصرية ، إن المشاهد هو حجر الزاوية في العرض المسرحي ، إن المخرج الجيد هو من يؤسس عرضه ليس على نفسه وقياساته ، وإنما على ما هو خارج عنه وهو انطباع المشاهد ، مثل هذا المفهوم يمكن أن يوصف بمفهوم المبالزة تقوم فيه معركة { سلمية بطبيعة الحال } بين كل العناصر من أجل المعنى ، معركة يكون المشاهد فيها هو الحكم على أي تجربة مسرحية .

إن أي شيء بمجرد ظهوره على المسرح يفقد صفته الأولى ، ويبدأ في اكتساب المعاني ، تتغير قيمته الأولية وأحياناً تزول بفعل بروز قيمته الدلالية ، وليس مهماً ما يعنيه هذا الشيء بقدر أهميته في طريقه اكتسابه المعاني .

وهكذا فإن قضية النص والمنصة كقضية خلافية لم تعد ذات معنى فلم يعد من المهم أن نعرف لأيهما تكون الغلبة والسلطان والسيطرة ، إن العلاقة بينهما ، مثل العلاقة بين مكونات المنصة ، يمكن النظر إليها على أساس آخر غير أساس الوحدة أو التبعية ، إنها نوع من التسابق والمنافسة ، إن ما يحدث

فى المسرح أمامنا هو نوع من المعارضة تعرض أمامنا نحن للمشاهدين ، إن العملية المسرحية لم تعد إذن ذلك التكتيف للرموز بل هى نقل هذه الرموز بحيث لا تدمج ولا تلتحم وإنما تتولج أمام أعيننا فى عرض حر طليق .

أن العرض المسرحي اليوم وبفضل التحرر التدريجي لمختلف عناصره ، يفتح على زيادة فاعلية المشاهد وحثه وتنشيطه ، وبذلك يلتحم مع ما قد يكون مهمة المسرح ورسائله ، وهى ليست فى تصوير نص أو تنظيم عرض ، وإنما فى نقد متحرك للمعنى .

إن المسرح الحديث وفى شكل العرض المسرحي المتحرر بقدر ما هو انشاء وصيانة للمعنى المقدم بقدر ما هو تساؤل حول ذلك المعنى .

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

References

- Bolinger, D. (1968). "Entailment and the meaning of structures." *Glossa*. 2: 119-127.
- Celce-Murcia, M. & Larsen-Freeman, D. (1983). *The grammar book: An ESL/EFL teacher's course*. Boston, MA: Heinie & Heinie Publishers.
- Celce-Murcia, M. & Larsen-Freeman, D. (1999). *The grammar book: An ESL/EFL teacher's course*. (2nd edition) Boston, MA: Heinie & Heinie Publishers.
- Chalker, S. & Weiner E. (1994). *The Oxford dictionary of English grammar*. Oxford, England: Clarendon Press.
- Jacobs, R. (1995). *English syntax: A grammar for English language professionals*. Oxford University Press
- Levin, B. (1993). *English verb classes and alternations: A preliminary investigation*. Chicago & London: The Chicago University Press.
- Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., & Svartvik, J. (1985). *A comprehensive grammar of the English language*. London & New York: Longman.
- Yule, G. (1998). *Explaining grammar*. Oxford University Press.

either form is again minimal, if not at all since they express only one action, not two time sequences. In contrast, verbs such as postpone, resume, quit, finish, and keep carry a previously hidden time reference or a different time sequence in their meanings. Therefore, the gerund form which denotes a previous time reference is strongly preferred. The reactive and forward-oriented verbs are very much straightforward. The former takes gerunds and the latter has infinitives.

economy status.

45. Ahmed intends to go to a linguistics school after college.
46. They plan to spend the night in Cairo.
47. My friend wanted to start his graduate study in linguistics this fall.

The verbs plan, want, yearn, expect, intend, hope, and wish all indicate a future orientation. The suggested events being conveyed by the meaning of these verbs have yet to happen. Other verbs that have a less explicit future orientation may include: beg, choose, command, compel, decide, advise, agree, decline, fail, force, ask, aspire, learn, order, teach, tell, tend, urge, persuade, pretend, promise, refuse, remind, seek, long, manage, struggle, swear, mean, offer, strive, and vow.

48. Mary aspires to become a rich man's wife.
49. They chose to ignore the siren.
50. Employees are obliged to participate in the company's pension plan.
51. Bill abstained to answer the prosecuting attorney's questions.
She managed to get by with her limited monthly income.

These verbs don't seem to have an explicit time reference. However, the meanings of these verbs followed by infinitives do suggest some kind of future event, not an existing one.

5. Conclusion

It has been seen through discussing the semantic distinction between infinitives and gerunds on the basis of lexical meanings of verbs, that the choice the native speaker makes is not random. It is heavily dependent on the meaning of the verbs and what these particular verbs take as objects. The infinitive "to-" signals events that refer to "hypothetical, future, unfulfilled." and the gerund "-ing" signals something "real, vivid, fulfilled." The infinitive and gerund dichotomy is in fact a contrasting pair of signals carrying opposing meanings, whose existence is in relation to one another.

Understanding the signals paired with meanings of the infinitive and gerund dichotomy, we are able to examine the lexical meanings of verbs and the verb behaviors. The focus of emotive verbs is restricted on the agent's or participant's attitude, emotions, or mood, and is not related to any time sequences. They tend to take either form with minimal or no difference in meaning.

Aspectual verbs have a very explicit time reference. For verbs indicating beginning, ending, and continuation, the difference in the selection of

3. Reactive Verbs

The reactive verbs are those that only take gerunds because they "have a later time reference than that of their complement" (Jacobs, 1995:294). Unlike some aspectual verbs, they do not have explicit time references in their lexical meanings. However, when they take gerunds as objects, the contrasting time references become quite obvious. For example:

33. I appreciate hearing from them.

There are two apparent time references here in (33); one is hearing from them, and the other I appreciate. The act of getting a response from someone is being appreciated.

Some of the reactive verbs include: confess, consider, deny, detest, dislike, enjoy abhor, recall, recommend, regret, reject, remember, repent, resent, resist, require, risk admit, appreciate, avoid, forget, imagine, mind, and propose,. According to Jacobs, "these verbs have to do with realized experience, whether past or ongoing" (P. 295).

34. We discussed going to Jerusalem for our vacation.

35. The family has seriously considered buying a new house.

36. The suspect denies ever meeting the woman.

37. She detests socializing with people at the parties.

38. He repented having shot the bird.

39. I resent having to get his permission for everything I do.

40. He admitted stealing the money from her office.

41. the Indian suspect confessed murdering his wife for remarrying
and having new dowry.

42. It's hard to imagine living in a place where there is no security.

The verbs in the above examples may not essentially refer to temporal meanings, but when they take a gerund as the object of the verb, there is a time sequence that forms a temporal contrast; that is, one event occurs before the other.

4. Forward-oriented Verbs

Forward-oriented verbs, or commitment verbs, taking infinitives as objects express the meaning of "some kind of commitment to future action" (Yule, 1998:221). They refer to "a potential situation rather than an existing one" (Jacobs, 1995:292). For example,

43. John expects to have a big party soon.

44. We hope to make the needed investment in this booming

- 23a. He began to open all the windows.
 - b. He began opening all the windows.
- 24a. Mary continued to work on her paper.
 - b. Mary continued working on her paper.
- 25a. Having said that he would be brief, the director commenced to do exactly that.
 - b. Having said that he would be brief, the director commenced doing exactly that.
- 26a. Ahmed ceased to practice tennis while in hospital.
 - b. Ahmed ceased practicing tennis while in hospital.
- 27a. He started to speak, but stopped because she objected.
 - b. He started speaking, and kept on for more than one hour.

Verbs such as start, begin, commence, cease, and continue take both an infinitive or a gerund without much distinction in meaning because in these readings, they "do not denote separate actions; their occurrence with complement verbs cannot be interpreted as two actions in sequence" (Yule, 1998:223). But when the lexical meaning of the verbs is perceived as possessing the meaning of "duration in time" or with two time sequences, a gerund is strongly preferred. For example:

- 28. John finished doing his homework at midnight.
- 29. He quit smoking cigarettes.
- 30. The committee postponed making a decision on the matter.
- 31. We'll stop for an hour and resume working at three o'clock.
- 32. The children keep pestering their parents to take them to the fair.

The lexical meanings of finish, quit, postpone, resume, and keep all contain activities or processes that imply the meaning of duration in time. In (28) John must have already started working on his homework before he can finish it. Similarly, in (29) the person must have formed a habit of smoking before he can quit. The meaning of postpone in (30) suggests that the committee has already had some sort of discussion on the matter but cannot make a decision yet. Resume and keep in (31) and (32) also suggest a strong sense of duration in time or repetition during a period of time. The explicit lexical meanings within these verbs prevent the use of infinitives in all these examples.

To sum up; aspectual verbs expressing the meaning of "point in time," "single act," or "state" tend to take infinitives while those expressing the meaning of "period of time," "on-going event," or "activity and process" take gerunds.

meaning.

Verbs taking either infinitives or gerunds as objects are determined by certain semantic and syntactic properties. Looking into the lexical meanings of these non-finite verb forms and examining their behavior in context may help us detect the usage. Verbs associated with infinitives and gerunds can be classified into four basic working categories according to their lexical meanings and their behaviors: emotive verbs, aspectual verbs, reactive verbs, and forward-oriented or commitment verbs.

1. Emotive Verbs

Emotive verbs (Quirk, 1985; Chalker & Weiner, 1994) or verbs of emotion are verbs that indicate the mood and attitude of agents or participants. These verbs are not associated with an explicit time reference in meaning as aspectual and other verbs are. Some of the typical emotive verbs are: dread, hate, like, love, loathe, prefer, and rejoice. For example:

- 18a. She dreaded to think about meeting his parents.
 - b. She dreaded thinking about meeting his parents.
- 19a. Would you like to see my stamp collection?
 - b. Would you like seeing my stamp collection?
- 20a. ?Brian loathed to live in the country.
 - b. Brian loathed living in the country.
- 21a. Do you prefer to cook for yourself, or to eat in a restaurant?
 - b. Do you prefer cooking for yourself, or eating in a restaurant?
- 22a. They all rejoiced to hear the happy news.
 - b. They all rejoiced hearing the happy news.

The examples have shown that with emotive verb as the main verb in a sentence, both the infinitive and gerund are possible to serve as objects. The semantic focus of verbs of emotion is not on time or a time sequence in the message. It is on the attitude or mood of the agent or participant. The verbs taking both non-finite forms express the meaning of an emotive state rather than a time sequence of any kind.

2. Aspectual Verbs

Following Quirk, (1985); Yule, 1998) aspectual verbs are used to indicate a variety of time aspects of initiation, continuation, repetition, or termination of an activity. They include: begin, resume, remain, commence, finish, continue, discontinue, end up, cease, repeat, complete, give up, postpone, proceed, quit, keep (on), start, stay, and stop.

in the future and hence yet to happen. In (15) and (16), the verbs take only the gerund because we can only "enjoy things we've already directly experienced; to avoid something is a successful fulfillment of sorts" (Celce-Murcia & Larsen-Freeman, 1983:435).

Quirk(1985) and others echoed this semantic distinction. They state that: it is usually felt to be a difference of aspect or mood which influences the choice. As a rule, the infinitive gives a sense of mere 'potentiality' for action, while the participle gives a sense of the actual 'performance' of the action itself (P. 1191).

17) in which the double meaning is quite clear:

17a. Martin tried to bribe the policeman.

b. Martin tried bribing the policeman.

(17a) expresses the meaning that Martin attempted an act of bribery, but did not manage it while (b) implies that he actually did bribe the policeman, but without necessarily achieving what he wanted.

Jacobs (1995) makes the distinction between the infinitives and gerunds as objects in terms of "forward-oriented predicates" versus "reactive predicates." The forward-oriented predicates refer to "a potential situation rather than an existing one. Since nonfinite clauses are so often understood to refer to a potential situation, they are the forms normally selected by forward-oriented predicates" (Jacobs, 1995:292). However, the reactive predicates, "have a later time reference than that of their complement.-----These verbs have to do with realized experience, whether past or ongoing" (Jacobs,1995:294-5).

The semantic distinction of "potentiality" and "actual performance" between the infinitive and the gerund has provided us with a useful framework in understanding the basic meaning of the dichotomy. However, it does not answer the question of why some verbs can only take an infinitive, not a gerund or vice versa, or both without much distinction in meaning. The following analysis of the meaning of verbs and their behaviors in the context of use will help explain why some verbs behave the way that they do.

4. Verb Behaviors and Their Meanings

The semantic distinction between infinitives and gerunds, upon closer examination, is related to the meaning of the verbs and verb behaviors. Levin (1993:1) points out: The behavior of a verb, particularly with respect to the expression and interpretation of its arguments, is to a large extent determined by its meaning. Thus verb behavior can be used effectively to probe for linguistically relevant pertinent aspects of verb

Bolinger principle, i.e. they have the same meaning using either form. For instance:

- 10a. It starts to rain.
 - b. It starts raining.
- 11a. Richard continued to work.
- 12a. I prefer to eat sandwiches.
 - b. I prefer eating sandwiches.

As can be seen from these two treatments that we do not have difficulty distinguishing the use of infinitives from gerunds as objects of the verbs. The problem remains to be solved is how to deal with these overlapping verbs. Neither of the above treatments offers a clear and direct explanation on why these overlapping verbs behave the way they do. I argue that there are certain explicable semantic features that motivate the native speaker in choosing one form over the other and that the semantics of verb behavior plays a major role in this infinitive-gerund dichotomy as objects. With this hypothesis in mind, I will first review the current research on semantic interpretations by linguists and grammarians on the use and distinction of infinitives and gerunds as objects. Then I will discuss verb meanings to illustrate this distinction by categorizing verbs according to their behaviors, focusing on the problem of these overlapping verbs.

3. The Semantic Distinction between Infinitives & Gerunds

One of the semantic approaches to the non-finite verb pair has been suggested by Bolinger (1968:127), who concludes that "apply to unrealized possibilities." whereas gerunds "usually apply to actualities or to possibilities that are conceived as actualities". This semantic distinction can be interpreted as infinitives often expressing events yet to happen, while gerunds typically expressing events that have already become reality. For example:

- 13. I want to see the new movie.
- 14. John hopes to learn French.
- 15. Mary enjoys skating.
- 16. Martin avoided taking a test with difficult questions.

The infinitives instead of gerunds are used in (13) and (14) since both verbs convey an idea of intention, i.e., the events to which they refer are

b.* I saw Mary to stand at the bus stop.

7a. I noticed her drop a pen.

b.* I noticed her to drop a pen.

However, the verbs: let, help, make can be followed by either bare infinitive or to infinitive. Consider:

8a. They helped him understand the lesson

b They helped him to understand the lesson

Turning to the gerund construction, it comprises the verb root plus the

9a. I like playing tennis.

b. She enjoys reading the article.

The focus of this paper is specifically laid on both the infinitive and gerund as objects.

In dealing with the usage of these two non-finite verb forms grammar textbooks classify it into three usages. For example, Quirk (1985) classified the verbs taking either an infinitive or gerund into three constructions:

- i. with many verbs, the two (infinitive and gerund) cannot be interchanged, such as: Deny, enjoy, and finish which, take the gerund but not the infinitive.
- ii. some verbs, like need, promise, and want, accept only the infinitive; they cannot take the gerund; and
- iii. some verbs will take both the gerund and the infinitive, as begin, continue, and like.

In a different classification, Celce-Murcia & Larsen-Freeman (1999:648) made a list of verbs taking both infinitives and gerunds as complementation. They pointed out the obvious meaning differences, based on what they called "The Bolinger Principle", in which the choice of infinitives correlates, in some degree, with events that are "hypothetical, future, unfulfilled" and gerunds with those that are "real, vivid, fulfilled." The italicized verbs in the list indicate the overlap:

Verbs taking infinitives: begin, choose, continue, dare, expect, fail, forget, hate, hope, intend, like, love, manage, prefer, proceed, promise, refuse, regret, remember, *start*, tend, try, want, vow

Verbs taking gerund: admit, appreciate, avoid, begin, *continue*, defend, deny, dislike, enjoy, finish, forget, hate, intend, like, love, *prefer*, quit, recall, regret, remember, resume, risk, start, stop, try

As seen, Celce-Murcia and Larsen-Freeman's treatment focuses on the semantic distinction between the two forms. However, the italicized verbs indicating the overlap in the above list do not always relate to the

1. Introduction

This paper is on the semantic properties of English infinitives and gerunds. It widely focuses on the distinction between these two nonfinite verbs as objects.

The study begins with describing the syntactic function of infinitives. Then it reviews some of the existing studies done on infinitives and gerunds as objects (Section 2.). (Section 3.) semantically introduces a distinction between infinitives and gerunds. Section 4. offers a new proposal for interpreting the semantic usage of infinitives and gerunds based on the Verb Behaviors and their meanings. In this proposal, I argue that there are certain explicable semantic features that motivate the native speaker in choosing one form over the other and that the semantics of verb behavior plays a major role in this infinitive-gerund dichotomy as objects. (Section 5.) is a conclusion and summary remarks.

2. Syntactic function of infinitives

The infinitive construction is a nonfinite verb form. It comprises two

in a sentence pattern. It can be a subject, object or a complement, but can never be the main verb of the sentence although it involves certain verbal qualities¹. Consider:

1a. To save money now seems very difficult

b. It seems very difficult to save money now

The infinitive in (1) serves as the subject of the verb *seem*.

2. He wants to leave.

The infinitive here is the direct object of the main verb

3 Our hope is to sweep the occupation from our land.

The infinitive here functions as subject complement

4. They elected him to be the prime minister.

The infinitive in (4) is object complement.

There are some verbs that are followed by bare infinitive, namely sensation verbs. These are like: See, hear, smell look, notice. These verbs can be followed by bare infinitive only in active clauses, but not in passives.

5a. I heard them talk about the crime.

b.*I heard them to talk about the crime.

6a. I saw Mary stand at the bus stop.

¹ It syntactically assigns case to its most adjacent NP. (cf. Siloni, T. (1994) Fassi Fehri (1993) among others.)

في خواص المصدر و اسم الفاعل الدلالية

ملخص البحث

يوجد كثير من الدراسات في المعنى الدلالي للمصدر و اسم الفاعل في الإنجليزية ، ولكن يبدو أنه لا يوجد أي دراسة تحليلية تامة بعد. لذلك فإن هذه الدراسة تتناول أقسام المصدر و اسم الفاعل دلاليًا بغرض توضيح المنخل الدلالي للأفعال التي تقبل أي من هذه التركيب و لتسهيل هذا العمل فإنني قدمت مقترحاً يثبت أن هناك مميزات دلالية معينة تدفع المتحدث لإختيار احد التركيبين (المصدر و اسم الفاعل) و إن دلالة الفعل السلوكية تلعب دوراً كبيراً في اختيار اقسام المصدر أو اسم الفاعل عندما تقع كمفعول به ، و الخطة المقترحة تقسم الأفعال و التي تقبل المصدر أو اسم الفاعل الي اربعة أقسام حسب معناها و سلوكها اللغوي في الجملة و هذه الأفعال هي أفعال الشعور و أفعال صيغة الحال و الأفعال الرفعية و أفعال المبادرة أو الالتزام.

Abstract

Lots of studies have been done on the semantic structure of infinitive and gerund. However no fully analytical study has been conducted yet. Thus, this paper tackles infinitive-gerund dichotomy in English semantically for the purpose of highlighting the semantic entry of verbs which accept any of these constructions. To facilitate this process, I introduce a proposal arguing that there are certain explicable semantic features that motivate the native speaker in choosing one form over the other and that the semantics of verb behavior plays a major role in this infinitive-gerund dichotomy as objects. The proposal clarifies that verbs associated with infinitives and gerunds can be classified into four basic working categories according to their lexical meanings and their behaviors: emotive verbs, aspectual verbs, reactive verbs, and forward-oriented or commitment verbs.

On the semantic features of infinitive and-gerund dichotomy

Walid Mohammad Amer (Ph.D. in theoretical linguistics)

The Islamic university of Gaza

warner@mail.iugaza.edu

رؤية ثقافية معاصرة لتراجيديا، كوميديا و تراجيكوميديا العصر الحقوقي

د . نذا أبو السعود

علي مر الأزمان. كان و ما زال هناك حوار فريد من نوعه بين الماضي والحاضر في المسرح لا سيما في الأعمال المسرحية المعاصرة التي ارتبطت بمسرح القرن السابع عشر. إن هذا التمازج بين الماضي والحاضر يلقي مزيداً من الضوء على بعض المقاهيم المسرحية المعاصرة ، حيث انه يفسح المجال للمقارنة بين نوعين هما نتاج لمصرين و كاتبين مختلفين، و هذا يستتبع إعادة نظـر و تقييم للثقافات المختلفة التي أفرزت تلك النصوص.

لذا فإن هذا البحث يطرح عدة أسئلة أهمها: ما الذي يجذب كتابا معاصرا في نص قديم؟ و ما مدي استفادته من هذا النص؟ كيف يطوع هذا الكاتب النص ليسير روح العصر بما فيه من قضايا و أفكار مختلفة؟ تتركز الإجابة عن هذه الأسئلة حول فكرة التوظيف الجيد للنص القديم مع الأخذ في الاعتبار فكرة التحولات الثقافية. فالكاتب المعاصر يتعامل مع النص القديم من زاوية مختلفة و من رؤية معاصرة للواقع. لذا فالنتيجة الطبيعية هي ليست ببساطة خلق نص جديد بل رؤية ثقافية جديـدة و مختلفة.

من المعروف أن أي عمل مسرحي يعكس والما ثقافيا معينا بالإضافة إلى انه قد يعيد خلق و بناء ثقافة المجتمع. و من هنا جاءت فكرة هذا البحث لدراسة هذه الظاهرة الأدبية و كيف إن إعادة كتابة بعض النصوص القديمة برؤية معاصرة هو في الواقع إعادة تقييم لبعض المقاهيم الأدبية المعروفة. لذا فقد وقع الاختيار علي أشهر الأنواع الأدبية وهي التراجيديا. الكوميديا و التراجيكوميديا بهدف معرفة كيفية اكتساب هذه الأنواع لمعاني مختلفة باختلاف الزمان و الثقافة.

تتوالى البحث بالدراسة و المقارنة ثلاث مسرحيات ثيودورية من القرن السابع عشر و ثلاث أخرى معاصرة تدور حول نفس أفكار تلك المسرحيات، بهدف الوصول الي نتيجة معينة وهي أن مفهوم التراجيديا الكوميديا و التراجيكوميديا كمصطلح مسرحي يتغير بتغير العصور و الثقافات.

هذه المسرحيات هي: مسرحية توماس ميدلتون المأساوية *Women Beware Women* (1621) و نظيرتها المعاصرة لجاوارد باركر (1986) مسرحية أخرى لميدلتون كوميدي *A Mad World My Masters* (1605-6) و نظيرتها المعاصرة لباري كينيغ (1977) و المسرحية التراجيكوميديا لشكسبير *Measure for Measure* (1604) و نظيرتها المعاصرة لجاوارد بريتون والتي كان أول عرض لها في عام 1972.

و من هنا يمكننا القول بان الدراما، مثلها مثل الأدب بصفة عامة، تعتبر ظاهرة معرفية و بنية إنسانية تعمل علي تشكيل فكر المجتمع بأكمله. و أن فكرة التداخل النصي في الدراما ليست ظاهرة أدبية محنة بقدر ما هي منظومة فكرية لإعادة فهم و تقييم الثقافات.

Styan, John L. *The Dark Comedy*. Cambridge University Press, 1962.

Tillyard, E. M. W. *Shakespeare's Problem Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1970.

Toole, William B. *Shakespeare's Problem Plays: Studies in form and meaning*. London: Mouton, 1966.

Tornqvist, Egil. *Transposing Drama: Studies in Representation*. London: Macmillan, 1991.

Trotter, David. "An end to pageantry." *Times Literary Supplement* (21 February 1986): 194.

Vanden Heuvel, Michael. *Performing Drama/ Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.

Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. London: Verso, 1979.

Wilshire, Bruce. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

---. "Recasting the World on Stage: The Freedom of Creating New Centres and Margins in Contemporary Theatre." *Centres and Margins*. Ed. Bernhard Reitz. Trier: Wiss. Verlag. 1995. 9-29.

Muir, Kenneth. *The Comedy of Manners*. London: Hutchinsbn. 1970.

Novy, Marianne. ed. *Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.

Paster, Gail Kern. *The Idea of the City in the Age of Shakespeare*. Athens: University of Georgia Press, 1985.

Rabey, David Ian and Howard Barker. *Politics and Desire: An Expository Study of his Drama and Poetry, 1969-87*. London: Macmillan, 1989.

Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Schanzer, Ernest. *The Problem Plays of Shakespeare*. New York: Schocken, 1963.

Shade, Ruth. "All Passion Is a Risk. Howard Barker: Sex and Sexual Politics." *Gambit: International Theatre Review* 41 (1984): 101-10.

Shakespeare, William. *Measure for Measure*. Ed. W. Lever. London: Methuen, 1967.

Steiner, George. *The Death of Tragedy*. New York: Knopf, 1961.

---. *English Drama: Shakespeare to the Restoration, 1590-1660*. Burnt Mill: Longman. 1988.

Leinwand, Theodore B. *The City Staged: Jacobean Comedy, 1603-1613*. Madison: University of Wisconsin Press, 1986.

Lever, J. W. "Introduction." in: Shakespeare, 1967. pp. XI-XCVIII.

Levy, Shimon. *Samuel Beckett's Self-Referential Drama: The Three I's*. London: Macmillan. 2001.

---. *The Tragedy of State*. London: Methuen, 1971.

Lynch, Kathleen. *The Social Mode of Restoration Comedy*. New York: Macmillan, 1926.

Middleton, Thomas. *A Mad World, My Masters*. Ed. Standish Henning. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

---. *Women Beware Women*. Ed. J. R. Murlyne. Manchester: University Press, 1981.

Muller, Klaus Peter. "Culture, Politics, and Values in English Plays of the 1980s. Questions of definition, interpretation, and (self-)knowledge." *Englisch Amerikanische Studien* (1986): 370-87.

---. "More Than 'Just Play': The Creation of 'Fabulous History' in Beckett's Plays." *Beckett in the*

1990s. Ed. Marius Buning and Lois Oppenheim. Amsterdam: Rodopi, 1993. 255-67.

Gibbons, Brian. *Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton*. 2nd ed. London: Methuen, 1980.

Herrick, Marvin T. *Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England*. Second Edition. Urbana: University of Illinois Press, 1962.

Itzin, Catherine. *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*. London: Methuen, 1980.

Keeffe, Barrie. *A Mad World, My Master*. London: Methuen, 1977.

Kermode, Frank, ed. *Selected Prose of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber, 1975.

Landow, George P. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore & London: John Hopkins University Press, 2000.

Lascelles, Mary. *Shakespeare's 'Measure for Measure'*. London: Athlone Press, 1953.

Lawrence, William Witherle. *Shakespeare's Problem Comedies*. Harmondsworth: Penguin, 1969.

Leggatt, Alexander. *Citizen Comedy in the Age of Shakespeare*. Toronto: University Press, 1973.

Cohn, Ruby. *Modern Shakespeare Off-shoots*. Princeton University Press, 1976.

---. *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton: University Press, 1980.

---. *Retreat from Realism in Recent English Dram*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991

Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Third Edition. Harmondsworth: Penguin, 1991.

Daniell, David. "Shakespeare and the traditions of comedy." *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Ed. Stanley Wells. Cambridge: University Press, 1986. 101-21.

Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Second Edition. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.

Edgar, David. *The Second Time as Farce: Reflections on the Drama of Mean Times*. London: Lawrence & Wishart, 1988.

Evans, G. Blakemore, ed. *Elizabethan-Jacobean Drama*. London: Black, 1989.

Freud, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. London: Imago, 1940.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

Works Cited

Barker, Howard. *Don't Exaggerate (Desire and Abuse)*. London: Calder, 1985.

---. *Women Beware Women*. London: Calder, 1986.

---. *Arguments for a Theatre*. London: Calder, 1989.

Blau, Herbert. *To All Appearances: Ideology and Performance*. London & New York: Routledge, 1992.

Borgmeier, Raimund. "Journeys Through Madness." *Theatre Journal* 44 (1992): 47-58.

Brenton, Howard. *Three Plays: A Sky Blue Life. How Beautiful with Badges, Measure for Measure*. Ed. John Bull. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1989.

Brown, John Russel. *A Short Guide to British Drama*. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1983.

Bull, John. *New British Political Dramatists*. London: Macmillan, 1984.

Clifford, James and George E. Marcus, eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

FIKR WA IBDDA'

Itzin, p. 248. See also Cohn's *Just Play* and Muller's "More than 'Just Play'" for discussions of 'play' in the context of contemporary drama.

Cf. Lascelles; Lawrence; Schanzer; Tillyard; Toole.

See also Styron; Herrick.

¹ The play nevertheless talks about money, for instance in the context of the "two usuries" (III, 2.1.6), money lending and lechery, resulting in interest and issue.

¹ Cf. J. W. Lever's note in his edition of the play, p.3, where he says about the title that it is "a commonplace signifying (i) just retribution and reward, or the just exaction of revenge" and (ii) moderation or temperance as a virtue." Lever also quotes Matthew VII.2 and thus refers to the Christian background.

¹ The quotations are from Lever's "Introduction", pp. lix-lxi. Lever cites Guarini's definition of tragicomedy as taking from tragedy "its great characters, but not its great action; a likely story, but not a true one; ... delight, not sadness; danger, not death"; and from comedy "laughter that was not dissolute, modest attractions, a well-tied knot, a happy reversal, and, above all, the comic order of things".

¹ Cited in Brown, p. 23.

¹ Brenton, p. 98 and Shakespeare, pp. 3,II. 23-31. Why Brenton leaves out the line before "The baby beats the nurse" is at first not easy to understand. The line uses two words printed in capital letters that are extremely important in both Brenton's and Shakespeare's plays: "And Liberty plucks Justice by the nose" pp. I, 3.I.29. But Brenton in fact extinguishes any sense of liberty in his play, whereas in Shakespeare liberty is generated through the very paradox of human behaviour, by which people are not forced to act in just one way, they can paradoxically also do the opposite.

¹ Cf. Marx's statement "at the start of *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* ... that the events and even the personages of history occur not once but twice, 'the first time as tragedy, the second as farce.'" Edgar, p. 10. Edgar underlines Marx's point that farce is not simply fun, but "all about unexpected nakedness and hasty disguise," about human pain and disastrous discrepancies between appearance and reality. Farce is thus "a highly serious business."

¹ Cf. Cohn, *Modern Shakespeare*, and the specific emphasis on subversions in Novy.

Notes

Cf. Clifford and Marcus; Geerts.

The quotations are from Thomas Heywood's *An Apology for Actors* (1612), cited in Evans, p. 67.

Barker is realistic enough to acknowledge that not all people are keen on improving their imagination and expanding their perceptive capacities, and that is why he acknowledges that his kind of "tragic theatre will be elitist" (*Arguments* 13). But he insists that there should be this "Radical Elitism in the Theatre," which is connected with change, reconstruction, morality and subversion: "I believe in a society of increasingly restricted opinions that a creative mind owes it to his fellow human beings to stretch himself and them, to give others the right to be amazed, the right even to be taken to the limits of tolerance and to strain and test morality at its source" (*Arguments* 29-35).

George Steiner (1961).

Barker certainly did not choose Middleton in order to have him "punished or pitied" as David Trotter thought after the performance. For the tradition of city comedy, see Gibbons, *Jacobean City Comedy*; Leggatt, *Citizen Comedy in the Age of Shakespeare*; Leinward, *The City Staged*; and Paster, *The Idea of the City in the Age of Shakespeare*, pp. 155-77.

Heywood, Evans, p. 68. Also, Ben Jonson's prologue to his second version of *Every Man in His Humour* of 1616, where he equally emphasizes the fact that a comedy intends to teach and delight at the same time. Beyond such basis, "theory of comedy remained firm until after Shakespeare's day", (Daniel, 102).

Jonson in the same prologue, cited in Daniel, p. 103

The two previous quotations are from T.S.Eliot, "Thomas Middleton," in Kernode, p. 194.

Aristotle's *Nicomachean Ethics*, esp. II, 1106a11-1101a27: the greatest Christian values, "faith' hope, charity" (1 Corinthians, 13,V. 13); and the Christian form of expressing the fundamental paradox of human life: "Whosoever shall seek to save his life shall lose it; and whosoever shall lose his life shall preserve it" (Luke 11,v.33).

See Muller's criticism of David Hare's and Howard Brenton's *Pravada*, another comedy that was even explicitly intended to be subversive, in "Culture", and David Edgar's discussion of the pessimism of playwrights in the late 1970s in *The Second time as Farce*, pp. 226-46.

more concerned with the "permanent human feelings" T. S. Eliot saw represented in Middleton, with grand passions and the human desires to (re-) create one's own life (Kermode 192). Barker emphasizes the creative and imaginative qualities of human beings in such a way that he is significantly characteristic of his culture in its emphasis on cognitivism and constructivism. He does not tolerate the consoling qualities of tragedy (which were of great importance in Aristotle's concept of catharsis), 'the reassertion of existing moral values' (Barker, *Arguments* 90), but he incites to resistance to traditional forms of perceiving, understanding and representing reality. Barker's form most strongly demands a moral and cultural reconstruction. Paradoxically, but perhaps not surprisingly (precisely because of the paradoxical quality of human life), it is a form that has so far usually been regarded as deconstructive, offensive and indecent. Maybe Kenneth Muir's statement applies to Barker, too: "The more moral [a dramatist] is, the more indecent he will be" (20).

It remains to be seen, as Vanden Heuvel puts it, whether "the irony involved in human history and the paradoxical quality of human life will foster the creative and imaginative qualities that undeniably exist," or whether irony and paradox will lead to "the eternal dominance of destructiveness" that is most clearly portrayed by Keefe. (237) The different forms of meaning described in this survey certainly offer and represent the subversive possibility of creative human constructions of cultures. But they do it in significantly diverse ways that are characteristic of the individual author and his view of the culture in which he lives.

Raymond Williams commented on the significance of 'tragic experience': "Tragic experience, because of its central importance, commonly attracts the fundamental beliefs and tensions of a period, and tragic theory is interesting mainly in this sense, that through it the shape and set of a particular culture is often deeply realised" (45). His statement is equally valid for 'comedy' and 'tragicomedy' as significant forms of creating and representing meaning, as shared discourses in a specific culture. In our age, the artist is no longer the sage, the prophet-poet, the legislator, or the wise wo/man inspired by absolute truths, but rather "The Artist Infirm" (Barker, *Don't Exaggerate* 24), creatively, though insecurely, involved in an endless quest for truths and meanings. Tragedy, comedy, and tragicomedy as three fundamental forms of meaning are in such an age always subversions in a perennial process of writing cultures that nevertheless reveal the fundamental values, tensions, problems, desires and hopes of these cultures.

(125)

This is in all likelihood the position for life subscribed to by Brenton himself, but it significantly leaves out the paradoxical two sidedness of the Jacobean and Shakespearean attitude that has characterized human life and history up to the present (Muller, "More Than 'Just Play'" 259-61). There is no substantial paradox left in this play, which also lacks tragic elements and is, therefore, not a tragicomedy, but a political, satirical farce.

PARADOXICAL SUBVERSIONS OF GENERIC FORMS OF MEANING

Even though Howard Brenton's play is intended to be directly political and utterly controversial (Bull 44-6), it clearly lacks the complexity found in Shakespeare. The problems Brenton represents are real ones, but the form used is far from realistic. In fact, none of the contemporary plays analysed tends to realism. Reality has become more and more of a problem for playwrights, and so have the forms through which it is represented. This does not always lead to increased complexity, however. In fact, a certain tendency in contemporary adaptations of Shakespearean plays towards reductive, or even simplistic revisions, or politically indifferent aesthetic play has already been noted.³¹ The other tendency observed by some critics, the elimination of comic elements and a preference for tragedy, is not confirmed by Brenton. His revision has transformed Shakespeare's highly complex tragicomedy into a political farce that does not measure extremes and combine seeming opposites but increases the comic elements at the expense of all tragedy and paradox.

Nor has the self-reflexive, paradoxical and highly subversive quality of Middleton's comedy been maintained by its successor. Even though Barrie Keeffe, too, intends to involve spectators in a process of recognition and understanding, his dramatic form favours exaggeration and entertainment and thus results too easily in complacent laughter and indifferent, non-committal play.

Strangely enough, of the plays and forms selected in this article, it is in tragedy that contemporary drama on drama has found its most compelling form of meaning. Middleton's subversive tragedy has been turned into a controversial form outspokenly looking for confrontation and most active audience participation. Barker's tragedy is the form which is least characterized by explicit material cultural signifiers, such as, for instance, contemporary technology in Keeffe and Brenton. It is

fashion the England of my dreams. And you will learn that where power has rested, there it shall rest. For a thousand years.

(163)

A paradox combines seeming opposites, or, as Guarini said in his description of tragicomedy, it blends "seeming disparates". Angelo's view of history contains no opposites. It knows only of one power growing stronger and "harsher" all the time for the very reason that it is "unchecked" by any opposing force. Brenton leaves out the tragic elements in the problem portrayed, and he also avoids the paradoxical combination of opposites. He thus makes significant changes to the original text.

At the end of Act One, he takes over Shakespeare's "Craft against vice I must apply." But he adds to this "Vice against vice", which is not in Shakespeare and which here does not mean that by deceit "correction and instruction" will be brought about (III, 2, I. 31). This is not Shakespeare's paradoxical "charity in sin" (II, 4, I. 63). The Duke and Angelo in Brenton are both "Dictators", and the one evil simply fights against the other for supremacy. Neither will create the opposite of vice. Such an opposing pole is simply missing from the play.

It is thus not surprising that the scene which is most explicit about paradox in Shakespeare is most radically changed in Brenton. In the conversation between the Duke and Claudio about life and death, in which the Duke admonishes Claudio to "Be absolute for death" (III, 1, I. 5), Claudio comes to know the basic paradox of human existence: "To sue to live. I find I seek to die, / And seeking death, find life." (III, 1, II. 42-3). Brenton has Claudio respond to the Duke in very different and very decisive terms:

"Be absolute for death"? What a childish remark. What a remark, for a grown man to make. Be absolute for life, yes. ... Be absolute for man, yes. ... Absolute for women, little girls, little boys, pig on a farm, pussy cat, dog and animal or thing living. Seen a dead man? (*The DUKE nods, with a grunt.*) How can you BE anything for what a dead man is? "Cept maybe a little... (*with a sniff*) nauseous. Sad.

Craft against vice I must apply. / Vice against vice. / With Angelo tonight shall lie / Not Isabella / But a replica. / A camera's lens / Shall see his sins, / So disguise shall by th' disguised / Pay with falsehood. false extracting / And perform an old contracting. (*Exultant*) Ha! Back in politics! the old adrenalin flowing! Haven't felt so good in years!

(132)

The Duke's "work of Providence" (135), however, is literally "getting out of hand" (149) and turns into a farce, in which Angelo takes Isabella for a "common whore" and recognizes the situation as a "trap, for men of good will. An act, worked out by [her] pimp to snare innocent members of the public." But he nevertheless takes his trousers off and wants to "get on with it" (155). Mrs Overdone takes over from Isabella without Angelo becoming aware of this, and the farce is built up to its first climax, in which Angelo recognizes that a "grotesque humiliation" has been foisted on him (159).

But there is a second climax in this farce in which Angelo outdoes the Duke once more, who already thinks he will "resume the management of the country" (160). The head of the killed prisoner, whom the Duke believes to be Ragozine (as in Shakespeare), is in fact that of Claudio. Angelo has had Claudio killed, and he has brought policemen with him who arrest all on the Duke's side. The farce goes on to a third stage, a kind of anticlimax, when in the final scene everybody except Angelo and the Duke have left the country on the "S.S. Political Utopia" and say goodbye to England, "this bleeding country of old men." This is called "A happy end" (163-4).

The Shakespearean conflict between mercy and justice has been transformed into a play where mercy is of no importance at all and justice is turned into farce. The comic elements have been stressed, and the tragic possibilities in the problem have been rejected. History in Brenton's play repeats itself; not as tragedy, though, nor as tragicomedy, but as farce.¹⁹ It is extremely difficult to detect any paradox in his view of history, even though a paradox is explicitly suggested by Angelo at the end of the play:

I offer this view of history. It is a paradox. The old order, unchecked, will bring forth a new and far harsher form of itself. ...I find myself to be that new order. Unchecked. Therefore, I will proceed to

law he finds in this country. His description is literally taken over from the Duke's own comment on the state of law to the Friar: "As fond fathers / Having bound up the threatening twigs of birch, / Only to stick it in their children's sight / For terror not to use, in time the rod / Becomes more mocked than feared, so all our laws / Dead to infliction to themselves are dead, / The baby beats the nurse and quite athwart / Goes all decorum". His conclusion is then spoken in contemporary prosaic terms: "I intend to rectify this deplorable state of affairs. Speedily."¹⁸

The scenes of low life are staged in a strip club, and the film industry produces blue movies. Claudio is a rock star, and Juliet, one of his fans, is "gonna have his baby". Journalism is described as "[g]utter press", and the police are again shown to be subject to bribery (99-100). The official charge against Claudio is "a conglomerate charge. Obscene behaviour. ... Performing a lewd act. Performing a lewd act likely to cause public outrage. Likely to cause depravity in minors. Likely to be offensive to married people. Likely to be offensive to religious conscience. Then there's the whole perverted angle. ... Then there's the rape". Jerky's confirmation that "the girl was willing" because "[s]he's his chick" does not count (101).

As it is impossible to transfer the charge against Claudio in Shakespeare directly into the 1970s, Brenton turns it into a downright farce. The farcical element is continued when the Duke sees a psychiatrist about 'Sex' and answers in Shakespeare's words: 'Believe not that the dribbling dart of love / Can pierce a complete bosom ... (102; I, 3,II. 2-6). The Duke is now called "Maurice" by the doctor, and he is "hiding" and "[s]ulking in a fashionable psychiatrist's Belgravia flat," wondering why he has given up power (103). He is suffering from an identity crisis, one which is presented, however, not in a serious, but rather a farcical way. The farce underlines the point that the Duke embodied complete power, and that through his abdication he has given himself "away to nothing". As his doctor says, he might just as well "lie down in [his] grave" (105). What might be seen as tragic, a person's loss of identity and meaning in life, is here represented as funny and even farcical.

Having learned about Angelo's deceit, the Duke lays a plot to catch his successor. The play aptly and impressively demonstrates how Brenton mixes Shakespeare's language and elements of the old plot with new phrasings plus contemporary know-how and technology. Brenton's Act One ends with such a mixture, using lines from the Duke's speech at the end of Act Three in Shakespeare (III, 2,II. 270-5):

to them that hate you, and pray for them which despitefully use you, and persecute you" (Matthew, 5, v. 44).¹⁷

This is exactly what Isabella and Mariana do. Their behaviour is thus as subversive as Antigone's in its lack of respect for the law of the secular authority. Isabella's pleading for Angelo's life, although she thinks that her brother has died through Angelo's corruption, emphasizes the ethical paradox of the play in an extreme way. The much disputed and usually severely criticized decision of Shakespeare not to have the Duke tell Isabella straight away that her brother has been saved (IV. 3, II. 107-10) can thus be explained as an extremely significant dramatic device: since Isabella believes her brother to be dead, her plea to save Angelo is far more weighty and impressive than it would be, if she knew of his survival. It is most certainly this dramatic quality that induced Shakespeare to have a person do something that at a realistic level seems stupid and cruel. This device gives additional prominence to Isabella's plea and thus underlines once more the play's paradoxical emphasis on mercy over mere justice.

Howard Brenton's *Measure for Measure* contains no such redeeming elements. The Duke, just as Angelo, is "a Dictator", Claudio is "a Star" with Juliet as his "Fan", Isabella is "a Bible Sister", Lucio is now called Jerky Joe and is a "Blue-Movie Maker", Pompey "a Strip Club Owner," Mrs Overdone "a Brothel Owner". The parts of Isabella and Claudio are "for black actors", and the play is set "in England, now" (90). The black actors are signifiers of the new culture depicted in the play, and so are the other parts. Brenton takes over from Shakespeare but changes to denote the world of the 1970s as he sees it.

In contemporary colloquial language, Angelo at the end of Scene One summarizes an idea expressed in more genteel words in Shakespeare's play. The old style, "We must not make a scarecrow of the law, / Setting it up to fear the birds of prey ..." (II. 1.11. 1-2), is transformed into: "The old man let the country go to the dogs. There will be a sense of purpose, there will be law in the country, there will be order" (93). Brenton thus takes over characters, ideas, and great parts of the plot from the Jacobean play, but he adapts them to his view of the contemporary world. He also changes the five-act structure into a two-act play with nine and seven scenes respectively.

Like Keeffe, Brenton employs contemporary media. The Duke makes a public announcement on television about his decision to withdraw. Angelo does the same when he describes the condition of the

with Middleton's comedy.¹⁵ The contrasts and antinomies juxtaposed and resolved in the play again reflect the Aristotelian and Christian tradition.

The play must also be seen, however, in "a new trend of dramatic theory" combining elements of (romantic) comedies (where "Shakespeare had dramatized a range of attitudes to love") and tragedy. Guarini's "Compendio della Poesia Tragicomica" (1601) defined the form as a "close blend or fusion of seeming disparates". The measuring of extremes and the blending of seeming disparates that is already expressed in the name of this dramatic form, the tragicomedy, is equally essential for its content and the underlying world-view. Lever concludes that the form in Shakespeare's *Measure for Measure* "is a dose blend of tragic and comic elements, so carefully patterned as to suggest a conscious experiment in the new medium of tragicomedy".¹⁶

Shakespeare laid "extraordinary emphasis ... upon the role of true authority, whose intervention alone supplies the equipoise needed to counter the forces of negation" (Lever, "Introduction" lx). This emphasis is the reason for the play's structure that is seriously criticized by Tillyard (122) as consisting of two parts where "the first [is] incomparably the better half of the play". I agree to a certain extent with Lever ("Introduction" lxii), who notices the same division but sees it in the context of the play's form, where in the first part "there was a progressive mounting of tension between opposed characters and conflicting principles [up to] the total impasse in III.i [when] the motion was reversed by the Duke's direct intervention". The Duke now acts as moderator "tirelessly engaged in 'passing from side to side', 'working amongst contraries' and bringing about the 'reconciliation of enemies, harmony,' and 'above all, the comic order of things'."

But Lever does not sufficiently notice the fact that the Duke's concept of 'measure for measure' expressed in V, 1, 407-9 ("An Angelo for Claudio; death for death. / Haste still pays haste, and leisure answers leisure; / Like doth quit like, and Measure still for Measure") is the Old Testament idea of "justice" of Leviticus 24.20: "Breach for breach, eye for eye, tooth for tooth: as he hath caused a blemish in a man, so shall it be done to him again". Shakespeare's play, however, goes beyond this position, based on the authority of the law and the commandments of the Old Testament, to the New Testament's concept of Charity expressed by Christ's Sermon on the Mount. Charity, the highest value in the New Testament, asks people to behave in a merciful and very paradoxical way, namely to "Love your enemies, bless them that curse you, do good

TRAGICOMIC PROBLEMS RE-PRESENTED

A historical survey of theatre plays reveals that drama represents attempts to come to terms with the same problems of humankind again and again. The forms in which this is done vary from age to age and culture to culture. One form in particular has been identified with perennial human problems and it has been regarded as being particularly representative of these problems and of human life because it combines the classical forms, tragedy and comedy, resulting in tragicomedy. John Fletcher gave an appropriately vague definition of this form in his preface to *The Faithful Shepherdess* (1608): "A tragicomedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy" (cited in Lynch 67).

Shakespeare's tragicomedies are also called "problem plays".¹² They represent a "serious and realistic treatment of a distressing complication in human life, but without a tragic outcome (Lawrence 25).¹³ Tillyard echoes the same fact: "The plays then are powerfully united by a serious tone amounting at times to sombreness; they show a strong awareness of evil, without being predominantly pessimistic" (13). *Measure for Measure* is a good example of the problem play and an obvious mixture of tragedy and comedy in Fletcher's sense. It also mixes scenes of low life with representations of the aristocracy and ruling class. Its theme is the relation of justice to mercy. The theme is dramatically dealt with at both the social and the individual level. The Duke of Vienna is presented to the audience in order "Of government the properties to unfold" (I. 1, 3). These include "the terms [f]or common justice" (I, 1, 10-11) and the qualities that have also been used in poetics of tragedy and comedy: "terror" and "love" (I,1,1.19). The Duke is equally concerned as an individual with the two elements of the theme, justice and mercy. Personal involvement is even stronger in his deputy, Angelo. Shakespeare's play is extremely subversive by showing how rulers, heads of state, are subjects to their own decisions and liable to fail both in their official functions and as individual human beings.

Money is of no obvious importance in the play, but sex certainly is, and power is the most significant motif.¹⁴ The state only seems to be powerful enough to define and execute its own idea of justice. The play shows the need for balance, measure for measure in the sense of the Aristotelian mean that has already been mentioned above in connection

(93), the have-nots have even less than before, the women take more valium and librium, and Claughton has been adopted by the conservative party, 'he stands at the by-election'. Even the music played at the end suggests that everything will go on in the same way: "*Graham Parker's That's What They All Say*" (94).

The play represents an attitude to human history that leaves little space for subversive action and changed, improved human behaviour. This attitude is expressed in Act One, Scene Four, by the journalist, the gossip columnist Fox: "As long as there are politicians, there'll be corruption. As long as there are bishops, there'll be choirboys. As long as men have ambitions, and whores have cunts, I'll fill my seven columns every day" (33). The play gives no clear indication that this is bad, a wrong idea, destructive to life, or in need of an alternative. Keffe's comedy uses the elements of the city comedy to show that they are still dominant in contemporary life, and that in spite of variations in the outward appearance of our culture there has been no substantial transformation. In this play, he is very pessimistic about the possibility of any change at all, and he uses the traditional elements together with new cultural signifiers to produce a piece of drama that is at the same time indicative of contemporary culture and of the lasting characteristics of humanity. Keffe *plays* with problems that he takes to be perennial, and he uses a form for his play, the comedy, that has lost its subversive quality because of Keffe's world view, even though the form has preserved its entertaining characteristics.¹⁰

In this sense, "play" is a key-term in Keffe's revision of the city comedy tradition. There is, therefore, a postmodernist element in his play, although he regarded himself as a political writer and he talked about "doing my bit for the revolution in trying to change people's attitudes", thus demonstrating "the need for change".¹¹ Subversion in a play is strongly a matter of interpretation which needs corroboration from the play itself, and Keffe's *A Mad World, My Masters* clearly does not foreground subversive activities, even though his farcical comedy is probably meant to be a satire. But there is not really any self-reflexion in the play, nor does it work with paradox in the same way as Middleton. It is much stronger in playing with the comical, funny and entertaining elements of comedy, so that its instructive satirical potential can be shrugged off by those spectators who think the play is simply too unrealistic.

contrastive or very divergent elements into one situation is also the general stock device of comedy and the comic. Freud has extensively shown that jokes and wittiness always combine reason and emotion, the conscious and the unconscious. Keeffe uses this combination, too, and he emphasizes the emotional, sexual element. He even farcically exaggerates it (50).

The play within the play is successful as a device to delude Cloughton and ruin his reputation, but as the material evidence of Cloughton's corruption has been stolen, the trick has to be played again. At the end of Act Two, Keeffe succeeds in staging an even better play in the play in which Cloughton is led to believe that he is taking part in a fancy-dress party organized by the Queen. Here he talks with a fake Prince Philip "going to have a piss in the horse trough" and believes he has been informed by him that Prince Charles is "a bloody Trotskyite". He is enraptured: "Wonderful, oh this is what I was born for. Exchanging bon mots with the Royal Family, ah yes" (84).

His conversation with the fake Queen, "the very Lady of the Camellias of [his] dreams" (85) is full of comic wordplay and funny misunderstandings. The climax of the comedy is reached, however, when he meets the real Queen, Elizabeth II, who happens to be present at the same place, dressed "*in stable clothes*". Cloughton, of course, does not recognize her. For him, "she looks like a stable char at some backstreet gymkhana", she is "plebs", and the policeman muses whether she could be one of "the terrorists about to strike". Cloughton tells her to "stop that boring cliché" she keeps on using in public. "So kind, so kind," and warns her to take her "filthy hands off [his] costume" (86).

The whole situation abounds with comical elements based on the fundamental contrast between appearance and reality. As in Middleton, the audience knows the difference between the two and, therefore, enjoys the apparently discrepant behaviour of the characters. But in the contemporary play it is far easier for the spectators to sit comfortably in their seats and simply laugh about the performance without having the feeling that they are also involved in the action and that they - to use Sir Bounteous's words again - "only laugh at [them]selves". There is no real confrontation presented, and it is difficult to detect a subversive quality in this play.

The result of the action on the characters confirms the idea that nothing has changed; the policeman has received his reward from Cloughton and is now enjoying a rest "in the comfort of [his] mock Tudor mansion in the wog-free suburbs". Everything is "back to normal"

the age itself: "the cultural revolution" (31), "Madam Mao" (67), Dusty Springfield, Vanessa Redgrave, the Sex Pistols, the Tremeloes, Graham Parker, "hippies" (56), "the Margaret Thatcher cabaret", "MI5", Fiat "Panda" (55), and so on.

The "Silver Jubilee" of Elizabeth II in 1977 provides the specific historical background to Keeffe's play, which the author began writing in 1976. The plot is still concerned with the traditional elements of the city comedy: sex, money and power. An old woman, Grandma Sprightly, and her working-class family try to get money from a factory, an insurance company, or, to be more accurate, from the representative of these companies, Claughton, the gentleman of the city. Claughton is also the citizen about to be knighted. The traditional motif of social mobility, especially of citizens trying to enter the gentry, is thus used by Keeffe, too.

While there have been changes in the cultural context and the cultural signifiers, the basic motives and actions of human beings have remained the same: there is still lying and thieving, sex and lust, pride and conceit. Money is confused with "happiness" (20), and morality depends entirely on economic profitability: "Where's your sense of moral decency? - Under the terms of my company's Contract" (25). The citizen, the policeman, the journalist, the professional sportsman, the grandmother and mother do everything for money, fame and fortune. Even the persons who are not lured by money offer no positive alternatives: Charlie, the "*minstrel*", is a drug addict, and Janet, the social worker and "*friend of the poor and needy*", is a rich man's daughter doing a "special social study [...] on bereavement" (13). She cannot cope with this reality in which she has to deal with the social problems created by her father and the economy as well as the politics he represents (72). She therefore tries to kill herself, but the sleeping pills she takes are in reality aphrodisiacs that make her "feel so randy" (73) that she becomes even more lustful than her father.

Delusions about reality are as frequent in Keeffe's play as in Middleton's comedy. The play within the play announced at the end of Act One and meant to bring Claughton down emphasizes the misapprehension of reality as strongly as the same device did in Middleton. Keeffe even uses this means twice. At the beginning of Act Two it consists of a hilarious mixture of the *Nine O'clock News* on BBC-TV and a striptease show. Keeffe's combination of two very diverse components of contemporary culture is another example of the playfulness in his use of cultural signifiers. Combining opposite,

getting an audience not known to stand for God Save The Queen before a play to do just that. It involved playing enough of "O Canada" until the entire house was on its feet before switching to Britain's National anthem" (no p.). Keeffe is thus utterly aware of the relevance of cultural contexts in any appeal to an audience's response. And he also consciously makes fun of these cultural peculiarities. He plays with them in order to put a distance between the audience and their ordinary, "natural" response to cultural signifiers.

Keeffe's playing with cultural signifiers begins with the play's title, which evokes the tradition of the city comedy, and it continues in the list of the *drumatis personae*, where this tradition is taken up as well but is altered to include cultural and historical changes: there is "a gentleman of The City," but also "a gentleman of the press," "a superintendent of Scotland Yard," "a Trades Union official," and "a most noble nobelwoman." Humorous wordplay and a historical extension of the traditional list of characters mark Keeffe's use of the cultural signifier "city comedy."

Keeffe does not employ any of Middleton's characters. He creates a new plot, and his language is the colloquial English of the 1970s. Keeffe also changes Middleton's five-act structure into a two-act form. Act One has nine scenes. Act Two eight. The play is set in the north of London, in Hackney.

As there are new characters, there are also a new social structure and new jobs: the occupations of the policeman, the Trades Union official and the journalist in the modern sense of the term were created in the nineteenth century, while the "social worker" (9), Janet, and the "chairman of a vast consortium" (54), Horace Claughton, her father and the gentleman of the City, are representatives of the twentieth century. So is Bill Sprightly, the professional sportsman, who, however, neither practises nor takes part in any competition. In addition, there are still grandmothers, mothers, fathers, and children, but we are already past "the disintegration of closely knit working class families" and in the age of "the nuclear family" (9).

The "social problems have escalated" (9), and problems exist now that the seventeenth century did not know, such as drug addiction, pill popping, "asset stripping" (12), and immigration. There are new food and drinks characteristic of this culture, such as "bacon sandwiches and Nescafé" (11), "Remy Martin" (15), or "Johnny Walker Black Label" (29). In fact, the play abounds with cultural signifiers that Keeffe uses in order to play with them and to characterize individual persons as well as

Middleton's choice of a dramatic form that allows him to go beyond this ending of Act Four is a most subtle one, the play within the play. This play is staged by Follywit, who is extremely ingenious in this situation and turns reality into a play. He is the only actor who is aware of this staging of reality, of which he is at the same time the director. His company, who does not know that they are acting, consists of his friends who have just been arrested by a Constable. By pretending that this arrest is only a theatrical performance, Follywit avoids disgrace for himself and his wife, because the spectators do not know that the acting is reality. Through this device, Middleton again emphasizes the delusion of his characters who take reality for sport, for 'fiction' (IV, 5, 99), and for that which in truth it is not. It is them who are 'in a wood' (V, 2, 143), who are mad and confused. In the end, the characters are even forced to admit this: 'none here but was deceiv'd in't' (V, 2, 178).

But Middleton's irony goes even beyond this point of revealing the characters' delusion and madness. The masters in the play are not the masters of the play. The 'Masters' of the play's title are above all the spectators of Middleton's comedy. Sir Bounteous has already given an indication of this, when addressing these masters on a bare stage describing his own situation: 'An old man's ventry is very chargeable, my masters; there's much cookery belongs to't' (IV, 2, 30-1). In the end, Sir Bounteous praises the actors' wit and describes the audience's response to the play in the play in such a way that it is clearly also a comment on the play itself, on Middleton's wit and on the spectators of *A Mad World, My Masters*. "Troth, I commend their wits. Before our faces make us asses, while we sit still and only laugh at ourselves!" (V. 2. 180-1)

The self-reflexive and double-faced element that already exists in the basic paradox of the play, the *Heautontimorumenos* situation where the person who gratifies himself also punishes himself through the same means, is thus repeated through and in the play itself. The play not only entertains its spectators; it chides them at the same time, and by the very same things that are also experienced as funny. "This paradoxical double-facedness," in Landow's view, is the foundation of the irony that permeates Middleton's entire comedy. (128) It underlies and underlines the twin intentions of the comedy to entertain and to instruct.

Gulling and thus involving the audience is also a key element in Barrie Keeffe's version of *A Mad World, My Masters*. In his "Author's Note" to the play, Keeffe emphasizes the need to adapt the script to local concerns, current affairs and the news of the day, as well as to national idiosyncrasies. He especially liked the Canadian "opening "con" in

work which can be translated as: 'He who punishes himself' (98-9). The principle (and the title) means that the same thing which people greedily strive for is also that by which they themselves will suffer. A similar paradox is thus at work in Middleton's comedy to that found in his tragedy: the stubborn endeavour to possess something and preserve it eventually and necessarily leads to loss and destruction. Mistress Harebrain is confronted with this paradoxical situation without grasping its intellectual scope when she asks herself: "What shall become of me? My own thoughts doom me!" (IV, 4, 44) Follywit is the last person in the play to learn that he has been caught by tricks very similar to his own: "Tricks are re-paid, I see" (V, 2, 287). The last two lines of the play express the moral connected with this principle: "Who lives by cunning, mark it, his fate's cast; / When he has gull'd all, then is himself the last" (V, 2, 297-8).

The comedy makes fun of desperate and futile attempts of human beings who try to conduct their lives without observing the basic rules of human behaviour. It is folly and madness not to know or not to acknowledge those rules of life that people should know, be aware of and obey in their actions. Master Penitent Brothel, a country gentleman, names the values that his time has come to disregard and has replaced with their opposites: "None for religion, all for pleasure burn. / Hot zeal into hot lust is now transform'd, / Grace into painting, charity into clothes, / Faith into false hair, and put off as often" (IV, 4, 61-4). He also presents the solution: "There's nothing but our virtue knows a mean" (IV, 4, 65). This is the contemporary and traditional solution to all the extremes presented in tragedy and comedy: the idea of the Aristotelian "mean" in connection with the concept of Christian faith, hope and charity.⁹

In Act Four of Middleton's *A Mad World, My Masters* most of the characters seem to relent: Penitent Brothel, Mistress Harebrain, Sir Bounteous Progress and the Courtesan seem to have given up their sexual desires. Only Follywit persists and continues to act in accordance with his name. He even asks, "shall I be madder now than ever I have been?" (IV, 5, 11-2). and unknowingly he is, by marrying the Courtesan whom he takes to be a virgin. Act Four ends with renewed emphasis on the values propagated by this comedy, when the Mother congratulates her daughter on her marriage: "Thou'st wedded youth and strength, and wealth will fall: Last thou'rt made honest." The Courtesan concludes: "And that's worth 'em all" (IV, 5, 140-2).

seeks explicit confrontation and outspokenly demands radical change. Barker is clearly not willing to "tolerate the deforming social effects" of the society depicted. He has stronger characters with grand passions, desires and visions of alternative lives. And he underlines the constructive and imaginative capacities of human beings that can bring about a different society, a new world and a less materialistic culture: "I always insist people can be saved" (*Arguments* 23).

PARADOXICAL COMEDY RE-PLAYED

Like his tragedy, Middleton's city comedies "present a low view of humanity" (Leggatt, 1988, p. 147). The plot is again concerned with sex, money and power, and the characters represent an even greater range of the social stratum. Comedy is meant not only to entertain but also to instruct. Thomas Heywood's "definition of the comedy" describes it as a "discourse consisting of divers institutions, comprehending civil and domestic things, in which is taught what in our lives and manners is to be followed, what to be avoided".⁶ Ben Jonson calls a comedy "an image of the times [sporting] with human follies"⁷, and Middleton's comedy has even been described as being "photographic", [...] it introduces us to the low life of the time." Middleton is thus to a certain extent "a great recorder."⁸

Middleton's comedy *A Mad World, My Masters* records the follies of his time and presents them as madness. It is important to notice that 'madness' has remained a highly significant motif in literature, which in our time has been used in very serious contexts rather than in an atmosphere of comic fun. (Borgmeier 48-9) The 'masters' in the play are people like Master Harebrain, a citizen, who, like Leantio, tries to keep his wife from having social contacts and confines her to his house so that she says about herself: "I am a prisoner yet, o' th' master's side" (I, 2, 106).

But the masters are by no means autonomous and free. On the contrary, they are mastered themselves by the very things they use to subdue others. Mistress Harebrain makes this clear for the audience in the same context in which she speaks about her own confinement: "My husband's jealousy, / That masters him, as he doth master me" (I, 2, 107-8). As Blau rightly observes, Middleton's play makes extensive use of this principle, one that has been known since Terence's comedy *Heautontimorumenos* (163 BC) and is expressed in the title of the ancient

"The audience, forced to re-view, re-feel, a 'wrong' action, is provoked and alerted, and launched unwillingly into consideration of morality, rather than subdued by the false solidarities of critical realism" (*Arguments* 62).

"Morality" and "reconstruction," or "moral reconstruction" (*Arguments* 49) are key words in the poetics of this new tragedy. In imaginative catastrophe, in tragedy that abounds with terror and beauty and thus incites the audience to use its own imagination, "lies the possibility of reconstruction" for Barker (*Arguments* 55). According to Muller, Barker thus belongs into the context of 'constructivism' as it is currently discussed in various areas of the humanities and the sciences. He has warned Muller, referring to his article "Recasting the World on Stage" where he has tried to show how thoughts of 'constructivism' and 'cognitivism' are represented in contemporary plays and theories of drama, against too much idealism. But 'constructivism' is not more idealistic than he is himself. Rather, it - like Barker - is idealistic and realistic at the same time. (11-4)

With his emphasis on strong audience participation, on the need for spectators to re-view traditional ways of perceiving and understanding the world, and with his unusual insistence on the need for a new *tragic* theatre, Howard Barker's position is very uncommon and even sometimes termed "elitist".³ At a time when people have spoken of the "Death of Tragedy"⁴ and when the most successful theatrical form is the musical, Barker's insistence on tragedy deserves particular attention. For him, it is not the form that expresses conventional morality, the dominant ideology or a permanent, a historical truth. Rather, it is the form that tries to break with conventions, to overcome conformism and to bring about changes in all areas of contemporary culture. This culture is authoritarian for Barker: it is "a culture of banality" trying to stifle imagination. It is "philistine", rigid and simplistic, and, therefore, "the complexity of tragedy becomes a source of resistance" (*Arguments* 12, 14).

Barker chose Middleton's play because of "its obsessive linkage between money, power and sex." (*Arguments* 22) thus because of the traditional elements of the city comedy.⁵ The society for him is almost identical with the country Middleton faced: "England in this era is a money and squalor society, also. The connections were obvious" (*Arguments* 23). But Barker's definition of 'tragedy' is substantially different from Middleton's. His tragic form is not only subversive, but

There is no moralizing at the end of this play and no solution to any of the problems presented. Whereas traditional tragedy was often "a restatement of public morality". Barker insists that in his "theatre of Catastrophe there is no restoration of certitudes." It is rather "the audience which is freed into authority". "The audience itself must be encouraged to discover meaning, and in so doing, begin some form of moral reconstruction" (*Arguments for a Theatre* 54-5, 49).

Barker gives his audience "rights of interpretation". Just as the dramatist's only obligation is "to his own imagination", the audience is led to use its imaginative faculties productively, constructively and in new ways. (*Arguments* 48). There is no intention of tailoring the spectators' thoughts to an ideology or to anything that could provide comfort and the feeling of security. Imagination is recognized by the Cardinal in *Women Beware Women* (30) as the only real danger to society. In Barker's theory of the theatre, it has an equally central position as the decisive quality both in the playwright and the audience. It is connected with "complexity, ambiguity, and [...] potential disorder" (*Arguments* 31). "An artist uses imagination to speculate about life as it is lived, and proposes, consciously or unconsciously, life as it might be lived" (*Arguments* 33).

Barker's theatre does not offer solutions to problems of reality; it does not even try to describe reality objectively, but rather notices "the absence of objective truths" (*Arguments* 80). Positively speaking, it is "life imagined, it is possibility and not reproduction" (*Arguments* 28). His, therefore, is not a realistic theatre. Livia also explicitly rejects "Realism", but she embraces action. (30) The action Barker's drama wants to induce in the spectator is a changed perception of life. This demands a new type of tragedy: "We require a different form of tragedy in which the audience is encouraged, not by facile optimism or useless reconciliation, but by the spectacle of extreme struggle and the affirmation of human creativity. Failure is unimportant, the attempt is all" (*Arguments* 24).

Barker's new tragedy does not represent any specific truth. It also does not mirror life. Often it paradoxically "derives its meaning precisely from the dissolution of coherent meaning" (*Arguments* 54). It thus is ambiguous and controversial, and - like all great art for Barker - it does not imitate life, but it complicates it. (*Arguments* 29-35) The audience is called upon to re-imagine reality in new ways. An imaginative reconstruction of reality is the most important objective of this new drama. It is to be achieved by the beauty and terror of the catastrophe:

"health", as no longer being "utterly corrupt", but as being "alive" and determined to alter society. (27)

The need to change society is explicitly voiced in the play by Sordido, another character Barker has considerably transformed. Sordido rants about conformity in the present society, where everybody says "Yes" to everything "and no is only fit for whispering." He recognizes that Livia, too, is "a no". Their opposition to conformism, shallow ardours, thin and sour longings is the reason why both of them are "no democrat[s]" (28). Their great passion makes them violent, and they intend to alter the society by doing violence to the person who represents society best, Bianca.

Violence is of great importance in all of Barker's plays. Rabey believes that the truism that we live in an extremely brutal society has led him to use savagery abundantly in his work. (8-9) This has raised much criticism. Violence on stage is indeed a great problem intellectually, aesthetically and also ethically. Modern time has become especially alert to violence towards women, and it is, therefore, helpful to learn what a woman thinks about this element in Barker's plays. Ruth Shade in "All Passion Is a Risk" shows that it is absolutely necessary to see individual acts of violence in their contexts, both in society and in Barker.

Barker is quite aware of this problem, and he has Livia and Leantio discuss it in Scene Six. While Livia is convinced that they will "save" Bianca through violence, Leantio is not so sure: "Save her! By rape! Since when was rape salvation?" Livia's answer puts the violent act into the context of Barker's idea of tragedy as the "Theatre of Catastrophe":

Leantio, whole cliffs of lies fall down in storms. By this catastrophe she'll grope for knowledge her ambition hides from her. And simultaneously, Sordido's crime will rock the state off its foundations, which is erected on such lies as ducal marriages. [...] We liberate her from herself, and at the same stroke, unleash contempt on all we've come to hate.

(30)

After the act, committed by Sordido who is killed by the Duke for spoiling his "property" (33), Bianca forgives Livia, rejects the Duke, experiences utter loneliness, but acknowledges that "Catastrophe is also birth". While she lost her identity at the end in Middleton's play, she has now become aware of her own responsibility for her identity and declares: "I have to find my life!" (36)

divisions up to the final scene in Part One. In this Scene Eight, Barker rearranges passages from IV, 1 and IV, 3 in Middleton's play, and he also makes the first change in the play's plot by not having Leantio killed but rather have him speak the last words of Part One, which are taken over from Middleton (IV, 1.1. 92, 94-5, 11. 103-4): "Why, here's sin made and never a conscience put to it! Why do I talk to thee of sense or virtue that art as dark as death? To an ignorance darker than thy womb I leave thy perjured soul. A plague will come!" (18)

The seven scenes in Part Two are all Barker's inventions. There are significant changes in the plot and the characterization as well as in the dramatic and tragic quality of the play. The language now is contemporary and typical of Barker's outspokenness with regard to sexuality. Leantio is "undressed" on the stage at the beginning of Part Two and speaks about his relationship with Livia: "We fuck the day to death. And suffocate the night with tossing. Time stands still, she says so. Rolls back, even. As for the bed, it's our whole territory, the footboard and the headboard are the horizons of our estate, rank with the flood of flesh" (19).

Livia has undergone a "Transformation" (p. 19). She now despises "this bunting clinging to a dirty world" (19) and the "thin and sour longings" of its inhabitants. This world "hates passion", which is exactly what Livia has found. It makes her hate her former life, and she expresses her new will at the end of Scene One in Part Two: "All hate your lives and change the world!" (20)

The Ward, who was an imbecile in Part One and throughout Middleton's play, is also changed. He was "less coarse-spoken" (23) before, and he now - like Livia - expresses his hate for people's "shallow ardours" (22); he finds in the people around him common "human vice" and recognizes them as "beasts" (23). His wife Isabella is very surprised about this change and about her father, who "gladly sells me to an idiot, but finding he has mind, is all a scuttle to rescue me" (24).

Mind and passion, great desires, are qualities that are not accepted in this society. They are the features put into the foreground in Part Two of Barker's play, and they change some of the characters into people who through these attributes possess a redeeming power and a compensating dignity. Livia is the person most emphatically changed. She wants no longer to tease society, but radically change it. She now even loathes "wit", and in her new condition she feels "utterly alive" (27). What for a man like Hippolito is "madness" (26) in her, is presented in the play as

and nobody experiences a tragic recognition., "we are brought in the end to see not the characters' greatness but their littleness" (*English Drama* 141,150).

Middleton's tragedy corresponds to Jacobean definitions of the genre above all in two respects: in its structure ("tragedies begin in calm and end in tempest"), and in its supposed effect on spectators namely "to terrify men from the like abhorred practices."² The behaviour to be avoided is the one that characterizes the entire play and the whole of society as portrayed, which is the mean desire that dominates everybody and only too evidently leads to death. Bianca explicitly expresses the lethal effect of this desire once more in the final scene: "So my desires are satisfied. / I feel! Death's power within me" (V. 2. 11, 200-1).

The serious moral judgement expressed by the Cardinal in the play's final four lines applies to the whole of society. No compensating dignity is presented in the play itself. In this sense, the play avoids an open confrontation between good and bad qualities. But its presentation of evil is nevertheless subversive. *Women Beware Women* contains the "subversive knowledge of political domination" that Jonathan Dollimore has depicted as the essential element of all *Radical Tragedy*. (xxi) As there is no outspoken, direct confrontation in the play itself, though, the degree of Middleton's subversiveness depends very much on the spectator's interpretation and evaluation of the tragedy. Howard Barker's version is far more radical and does not avoid confrontation.

Barker changes Middleton's five-act tragedy into a play with two parts. This is in line with a widespread tendency in contemporary plays where the two-act structure is almost predominant. This structure can be used to emphasize the identity, similarity or even monotony in people's behaviour (as in Beckett's *Waiting for Godot*), or to underline contrast, difference and change. (Levy 72-4) Barker employs the second of these two possibilities.

Part One of his play consists almost entirely of lines literally taken over from Middleton. Barker makes extensive cuts, leaving out passages that repeat statements already made or that are metaphorical examples of the world view held by the characters. Lines that explicitly speak of the main problem dealt with in the tragedy, such as III, 3, 1. 168, "[people] commend virtue, but who keeps it?" are dropped. Barker also changes Middleton's verse into prose. But he uses all the main characters, and keeps the imagery and preserves most of the scene

tragedy also emphasizes the lack of a tragic hero and concludes that "the result is a tragedy that has many affinities with satiric comedy: the wide focus, quite unlike Shakespeare's concentration on a single hero; the heavy irony; the lack of any compensating dignity" (*English Drama* 147).

Middleton's *Women Beware Women* indeed does not possess a tragic hero. As in his comedies, the characters are after material gain. The intrigues have as their aim the acquisition of money, property and sex. According to Leggatt, there is no yearning in the protagonists for "something more basic and intangible" that defines tragic heroes and which he finds in Shakespeare: "an assertion of their own identities, in which their values, their destinies, and their relations with other people are all bound up". People's identities in *Women Beware Women* are defined by their wealth and their social status. Their world is dominated by a mercantile value system. Even human relations are "reduced to commodity transactions" (*English Drama* 56, 146).

The play emphasizes this materialistic aspect from the very beginning. In the first scene, Leantio, a merchant's clerk, has just returned from a business trip on which he married Bianca. He calls her "the most unvalued'st purchase" (I. 1. 12), his "treasure" (I. 14), which he intends to hide in "obscurest places" (I. 166), in order to keep her "from all men's eyes" (I. 170) and thus from attracting "thieves" (I. 167). He fails, however, loses Bianca to the Duke and is comforted by Livia, a rich gentlewoman, who provides him with her love and wealth. But Leantio is killed by Livia's brother Hippolito, who wants to preserve the family's apparent honour and at the same time make it possible for the Duke to marry Bianca. As Livia seeks revenge and Bianca tries to kill the Duke's brother, the Cardinal, for speaking out against the marriage, the play ends with six persons killed. The Cardinal voices the play's moral at the end "Sin, what thou art these ruins show too piteously. / Two kings or one throne cannot sit together. / But one must needs down, for his title's wrong; / So where lust reigns, that prince cannot reign long" (V, 2, 11. 222-5).

There is no tragic hero in this play and only one motivation drives all characters on, the lust for physical and material possessions. Leggatt is, therefore, quite right, when he concludes that this lust creates desires that are "not so much grand passions as itches that need to be scratched". He further adds that in Middleton there is not any heroic or tragic action.

Through this perspective in the form of contemporary revisions of Jacobean drama, we are thus looking at particularly intriguing ways in which humanity has made meaning. We will see, how the meanings of the dramatic terms 'tragedy', 'comedy' and 'tragicomedy' are dependent upon the culture in which these words are used. For this purpose, three representative Jacobean plays will be compared with their contemporary revisions: Thomas Middleton's tragedy *Women Beware Women* (c.1621) and Howard Barker's 1986 version, Middleton's comedy *A Mad World My Masters* (c. 1605-7) and Barrie Keeffe's 1977 revision, and William Shakespeare's tragicomedy or 'problem play' *Measure for Measure* (c.1604), which will be contrasted with Howard Brenton's play, first performed in 1972.

SOCIAL TRAGEDY RE-DEFINED

As meanings are always defined within a particular culture, there can be no definitions that are universally correct. Thus, the Aristotelian concept of tragedy can only help as a counterfoil with the aid of which specific, culturally determined meanings can be differentiated. It is useful to know the basic Jacobean understanding of the word 'tragedy', but it is more important to see how the word is actually applicable to a specific play, what the actual form of tragedy a certain writer has created is really like.

Aristotle's definition included "an action that is serious" and complete in itself; tragedy should arouse "pity and fear" and thus "accomplish its catharsis of such emotions". There might be a "Peripety or Discovery" in the action or not, but there should definitely be a change in the hero's fortune "from happiness to misery". It is extremely important for Aristotle that this misfortune "is brought upon him not by vice and depravity but by some error of judgement," the "tragic flaw" or "hamartia" (Aristotle 13- 22).

Jacobean tragedy can quite generally be characterized by its emphasis on society rather than on an individual tragic hero. J. W. Lever thus speaks of *The Tragedy of State* and maintains that in Jacobean tragedy "it is not primarily the conduct of the individual, but of the society which assails him, that stands condemned" (xvii). Andrew Sanders discusses "the advent of a theatrical new age" in the same context and characterizes the new epoch by the very fact "that drama can represent a shared and deficient humanity rather than elevate and isolate the tragic hero" (169). Alexander Leggatt's description of Middleton's

A unique dialogue between the present and the past takes place in those plays written by contemporary playwrights that are either based on or are related in particular ways to the theatre of the seventeenth century. Current drama on drama of the past elucidates both our contemporary perspectives on drama and our various positions towards dramatic works of the past. This kind of "reflexivity" (Cohn, *Retreats* 3) within contemporary drama provides the means for comparative analysis and highlights the differences and the similarities between the specific ages and the individual writers concerned.

What is it that attracts current writers to an old play? What is taken over from the original text? Which things are left out or are changed to catch the contemporary mood and to reflect present ways of thinking and writing drama? This article will try to give answers to these and similar questions that have been raised in the larger context of adaptations. Adaptations are the results of revisions, of temporal, spatial, individual and - generally speaking - cultural transformations. In reviewed plays, the world is looked at from a new angle; the vision has changed, and a specific culture is transformed by the new perspective. Another different cultural text has been created.

As the world, a specific culture, is not only reflected and represented in plays, but also re-created and re-constructed, each play reveals the basic elements of its culture, the fundamental forms in which meaning is created and expressed. This article will examine revisions of plays as cultural transformations of specific forms of meaning. Three most typical forms of drama have been selected for this purpose: tragedy, comedy and tragicomedy. These forms have different meanings in different cultural contexts. One could also say, they are different forms whose shape and meaning depend on the culture in which the forms appear.

Drama reveals what human beings see and do not see, what their vision of life is. Like literature and art in general, drama is "an epistemological metaphor", a "human construct" (Wilshire 187) that reveals the way in which human beings understand and describe the world they live in. The perspective chosen in this article is particularly interesting in this epistemological and "anthropological context" (Tomqvist 67), because it implies that human understanding has been re-shaped and re-viewed during the course of history. These re-visions of human understanding and of the creation of meaning are intriguing not only as literary phenomena of intertextuality but also as symptoms of the "perennial human process" of "interpreting" and "writing cultures."¹

**Contemporary Revisions of Jacobean Tragedy,
Comedy, and Tragicomedy:
A Cultural Overview**

*Dr. Nada Aboul -Saoud
Faculty of Arts
Cairo University - Beni-Suef*

الهوية الثقافية والمنفى والوطن في رواية "عدم الانتماء" لجوان رايلي

د. شادة ممدوح^(*)

تتناول هذه الدراسة رواية "عدم الانتماء" للكاتبة الكاريبية جوان رايلي من منطلق أن الرواية تكس بحث بطله الرواية - هياتث - عن هويتها الثقافية في ظل إحساسها بعدم الانتماء في إنجلترا التي أجبرت علي الهجرة إليها وترك وطنها - جاميكا وفي منفاها- في إنجلترا - تتمتع هياتث صور خيالية ورومانسية لوطنها تحدي بها قسوة وبرودة حياتها في المنفى.

يستخدم الإطار النظري لهذه الدراسة نظريات كل من ستيوارت هول وجوئث باتر لتوضيح الأنوار المختلفة التي تلعبها البطله في بحثها عن هويتها الثقافية بالإضافة إلي آراء فرانز فانون التي توضح معاناة السود وإحساسهم بالدونية تجاه البيض وأخيراً نظرية المحاكاة لهومي بابيه التي تلقي بالضوء علي أحد مراحل تطور شخصية البطله.

تقدم الدراسة أيضاً تحليلاً للعلاقة بين المنفى والعودة للوطن فالبطله تعاني من إحساسها بالاغتراب في إنجلترا بسبب عنصرية المجتمع الذي يهمل السود فهي تعاني من قسوة زملائها في المدرسة وأيضاً الذين يسخرون منها ويحترشون بها. ومما يزيد من إحساسها بالوحدة تعرضها لمحاولات والدها لاغتصابها مما يدفعها للهروب ومواجهة المجتمع العنصري بمفردها. وفي ظل إحساسها بالوحدة تعيش علي حلم العودة لوطنها وبعد سنين من المنفى تعود بالفعل لوطنها ولكنها تصطدم مرة ثانية بإحساس بعدم الانتماء. فالمكان الذي عادت إليه يختلف كلياً عن الصورة الخيالية التي نسجها لوطنها مما يدفعها للحنين لإنجلترا.

وهنا يناقش البحث معنى الوطن والعودة إليه بعد المنفى حيث أنه في هذه الحالة لا يستطيع الشخص العودة للوطن بسبب للتغير الذي يطراً علي الشخص نفسه وعلي وطنه فبطله هذه الرواية تعتبر نموّجاً لملايين من المهاجرين الذين تحولوا إلي غرباء بدون وطن وبدون جذور.

(*) أستاذ مساعد بكلية الآداب/ قسم اللغة الإنجليزية، جامعة المنيا.

of Caribbean Writers and Scholars. Eds. Adele S. Newson and Linda Strong-Leek. New York: Peter Lang, 1998: 169-77.

Singh Amritjit, Joseph T. Skerrett Jr., and Robert E. Hogan, eds. *Memory, Narrative, and Identity: New Essays in Ethnic American Literatures*. Boston: Northeastern University Press, 1994.

Yep, Gust A. "My Three Cultures: Navigating the Multicultural Identity Landscape." *Readings in Cultural Contexts*. Eds. J.N. Martin, Thomas K. Nakayama, and Lisa A. Flores. Mission View, CA: Mayfield Publishing Company. 1998: 79-85.

Zhang, Benzi. "The Politics of Re-homing: Asian Diaspora Poetry in Canada." *College Literature*. 31: 1, (2004): 103-25.

- Naficy, Hamid. "Framing Exile from Homeland to Homepage." *Home, Exile, and Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. Ed. Hamid Naficy. New York and London: Routledge, 1999. 1-13.
- Newman, Robert D. *Transgressions of Reading: Narrative Engagement as Exile and Return*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Nixon, Rob. "Refugees and Homecomings: Bessie Head and the End of Exile." *Late Imperial Culture*. Eds. Roman De La Campa, E. Ann Kaplan, and Michael Sprinker. London: Verso, 1995: 149-64.
- Patel, Niti Sampat. *Colonial Masquerades: Culture and Politics in Literature, Film, Video, and Photography*. New York and London: Garland Publishing, 2001.
- Perry, Donna. *Backtalk: Women Writers Speak Out Interviews*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1993.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Punter, David. *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000.
- Riley, Joanne. *The Unbelonging*. London: The Women's Press Limited, 1985.
- Roy, Anindyo. "Postcoloniality and the Politics of the Politics of Identity in the Diaspora: Figuring 'Home,' Locating Histories." *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts: Theory and Criticism*. Eds. Gita Rajan and Rahhika Mohanram. Westport, CT: Greenwood, 1995. 101-15.
- Said, Edward. "Reflections on Exile." *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Eds. Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha and Cornel West. Cambridge, Massachusetts: the MIT Press, 1990. 357-66.
- , *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Savory, Elaine. "Ex/Isle: Separation, Memory, and Desire in Caribbean Women's Writing." *Winds of Change: The Transforming Voices*

- , "Cultural Identity and Diaspora." *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Williams and Chrisman. Eds. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993: 392-403
- , "Negotiating Caribbean Identities." *New Left Review*, (January/February 1995): 5-14.
- , "Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad." *Small Axe*, 3: 6 (1999): 1-18.
- , "Introduction: Who Needs 'Identity'?" *Questions of Cultural Identity*. Eds Stuart Hall and Paul Du Gay. London: Sage Publications, 1997: 1-17.
- , "Old and New Identities, Old and New Ethnicities." *Culture and Globalization and the World-System*. Ed. Anthony D. King. London: Macmillan, 1991: 41-68.
- Herndon, Gerise. "Returns of Native Lands, Reclaiming the Other's Language: Kincaid and Danticat." <http://www.bridgew.edu/SoAS/jiws/fall01/herndon.pdf>
- Kamugisha, Stephanie. "Violence Against Women." *Women of the Caribbean*. ed. Pat Ellis. London and New Jersey: Zed Books, 1986. 74-8.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Trans. L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991.
- Mahlis, Kristen. "Gender and Exile: Jamaica Kincaid's *Lucy*." *Modern Fiction Studies* 44.1 (1998): 164-83.
- McCulloch, Jock. *Black Soul, White artifact: Fanon's Clinical Psychology and Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Miller, Robin L. "The Human Ecology of Multiracial Identity." *Racially Mixed People in America*. Ed.. M.P.P. Root. Newbury Park, CA: Sage Publications, 1992: 24-36.
- Mohanram, Radhika and Gita Rajan. *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts: Theory and Criticism*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 1995.

- Christian, Karen. *Show and Tell: Identity as Performance in the U.S. Latino/a Fiction*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.
- Clark, Vèvè A. *Developing Diaspora Literacy and Marasa Consciousness. Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*. New York: Routledge, 1991. 40-61
- Dash, J. Michael. "Exile in Recent Literature." *A History of Literature in the Caribbean*. Ed. A. J. Arnold. Amsterdam: John Benjamins, 1994. 451-61.
- Davies, Carol Boyce. *Black Women, Writing and Identity: Migration of the Subject*. London and New York: Routledge, 1994.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1992.
- Fanon, Franz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.
- Ferguson, Kennan. "How Peoples Get Made: Race, Performance, Judgment." *Muse*. 1:3, 1997.
http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v001/1.3ferguson.html
- Gabriel, Teshome. "Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey." *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema*. Eds. M. Cham and C. Andrade-Walkins. Cambridge: MIT P, 1988: 62-79.
- Gikandi, Simon. *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*. New York: Colombia University Press, 1996.
- Grossberg, Lawrence. "Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?" *Questions of Cultural Identity*. Eds Stuart Hall and Paul Du Gay. London: Sage Publications, 1997: 87-107.
- Hall, Stuart. "Ethnicity: Identity and Difference". *Radical America* 23, 4 (October-December 1989): 9-20.

Works Cited

- Ahmed, Sara. "Home and Away: Narratives of Migration and Estrangement." *International Journal of Cultural Studies*, (1999): 329-47.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Cape, 1976.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Bromley, Roger. *Narratives for a New Belongings: Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000.
- Bush, Barbara. "History, Memory, Myth? Reconstructing the History (or Histories) of Black Women in the African Diaspora." *Images of African Caribbean Women: Migration, Displacement, Diaspora*. Ed. Stephanie Newell. Stirling: Centre of Commonwealth Studies, 1996, 3-28.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1999.
- Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Cesaire, Aime. *Discourse on Colonialism*, New York: Monthly Review Press, 1972.
- Chambers, Iain. *Border Dialogues. Journeys in Post-Modernity*. London: Routledge, 1990.
- Chancy, Myrian J.A. *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile*. Philadelphia: Temple UP, 1997.
- Cheng, Anne Anlin. *The Melancholy of Race*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Notes

ⁱ In *Black Skin, White Masks*, Franz Fanon repeats the phrase "Look, a Negro" which, according to him situates the blacks as dissimilar and other. This constant displacement creates the identity of the Black Man in the White Man's World. The "Negro" part of the phrase encapsulates the "Look" part: black skin is configured as the spectacle, and the person with black skin as spectacular, and a person is socially reconstructed as "black" every time he or she is viewed" (qtd. in Ferguson 5).

ⁱⁱ Wog is a taboo term for any member of people that has dark skin.

ⁱⁱⁱ Coolie is an offensive term for an "unskilled and cheaply employed worker" (Cambridge International Dictionary 303).

^{iv} Aime Césaire defines Negritude as: "[T]he awareness of being black, the simple acknowledgement of a fact which implies the acceptance of it, a taking charge of one's destiny as a black man, of one's history and culture" (72).

^v She always has this sensation of floating, flying freely in the sky back home. She once said: "It would be good if I could just float away, not stopping till I got home" (38). She even envies the birds for their freedom and their ability to "soar effortlessly into the sky" (*The Unbelonging* 40)

to return to as the “homeland” becomes inaccessible. Homelessness becomes not only Hyacinth’s state but also the general condition of modern diaspora and exile.

Hyacinth, cracked by multiple uprootings, attempts to come to terms with the continuities and discontinuities that have shaped her life but in vain. Her lack of roots, of a fixed place of her own to belong to, cripples her. She cannot now go forward because she fails to come to terms with her exile. She is an “outsider” wherever she goes. To sum up, in her agonizing masterpiece, Joan Riley efficaciously probes the multiplicities of cultural identity, exile and home.

"Go back where you come from." The words whirled about inside her head. How many times had she heard that since coming to Jamaica, or was it since she had gone to England? She felt rejected, unbelonging. Where was the acceptance she had dreamt about, the going home in triumph to a loving, indulgent aunt? Was this what she had suffered for? It was all so pointless, all for nothing. There was a wringing pain in her chest, and tension made her jaw ache as tears refused to fall from burning eyes. But inside she cried. . . . She remembered England as a child, the beatings, the jeers. "Go back where you belong," they had said, and then she had thought she knew where that was. But if it was not Jamaica, where did she belong? (142)

At the end of the novel Hyacinth is in fact homeless, in between, "in-transit between cultures for whom homelessness is the only home 'state'" (Chow 5). In this state, she negotiates the troublesome boundaries between home and not-home. She discovers that she is neither fully or truly British nor Jamaican; she is still searching for a comfortable identity that encapsulates the fragments of her self. For her, unbelonging began once she left her home. Hyacinth's lifelong unbelonging leads her one more time to take refuge in a world of her own creation.

So she sat there, full of guilt and horror, not knowing what to do. It was safe there, in the little green cave. Safe and lonely and sad. But was there anything out there but rejection and all the uncertainty she had hidden from? Safe inside her cave, Hyacinth lay back in the sweet-smelling grass and cried. (144)

The Unbelonging, thus, problematizes the political nature and meanings of "home". It also explores the layered realities of race, gender, and geography in the protagonist Hyacinth's negotiation of her cultural identity and belonging. Fragmented and fractured, Hyacinth's cultural identity becomes multiply constructed across different discourses and positions. Even her return home implicates a recasting of her identity "a double exile" (Clark 45).

This novel ultimately challenges the notion that the migrant can recover his/her cultural origin through a return, real or symbolic (by means of nostalgia), to the homeland as neither the return back "home" nor the act of migrancy offers a solution to his/her unbelonging. Both moves carry mundane loss and estrangement. Now there is no "home"

We can never go home, return to the primal scene, to the forgotten moment of our beginnings and 'authenticity', for there is always something else between. We cannot return to a bygone unity, for we can only know the past, memory, the unconscious through its effects, that is when it is brought into language and from there embark on an (interminable) analysis. (104)

Hyacinth refuses the loosened and decentered structure of home and wishes she could deny living in what she now describes as "hovel", "nightmare place" surrounded by "decay and neglect" (138). She feels betrayed by her own dreams and mutilated memory and now regrets not listing to Perlene and admits that she has always been a fool. To her dismay, even her Aunt Joyce who had been her pride and joy in life is no different now from all the people she met in Jamaica after her return. As she admits: "all she wanted was money" (141). She feels that her *home* has changed beyond all recognition; her "real" home is no longer the familiar place she used to know "but rather a dialectic sphere open to crossroads, or a shifting terrain related to far-away memories, or an ahistorical moment that has both passed and not yet arrived" (Zhang 104).

On the other hand, Aunt Joyce, her friends, even her former neighbors notice the difference in her appearance, her language and her general attitude. They and also Hyacinth are unaware that her forced migration and exile "give rise to a psychological process of foreignization" (Zhang 107). That is what her aunt admits: "Yu is a different person wid yu speakey spokey ways. Yu noh belong ya soh" (141). Traveling across the borders of socio-cultural territories entails "a psychological process of foreignization" in which the person becomes "an unhomely other" whose appearance "signals that he is in addition" (Kristeva 4). To follow Kristeva's argument, Hyacinth as an exile learns how "to live with the others, to live as others" but she cannot be "reconciled with [herself] to the extent that [she] recognize[s] [herself] as foreigner" (195).

Trapped by the hostility of those who used to be her people, Hyacinth "thought longingly of the taxi, the hotel, England, all so far away and safe" (138). England, rather than Jamaica, becomes *home* for her. She misses the cosmopolitan rhythm of life to which she has become acclimatized. It is here in Jamaica that she is again tortured by her sense of belonging/unbelonging. In a moment of epiphany, she realizes that she is detested in both England and Jamaica.

never a paradise, Hyacinth. Now it's wicked. Jamaica mash up" (121). In her exile, home is romanticized, reproduced and reshaped in a vivid way enkindled by her unrelenting craving for cultural belonging and she remains, as an exile, continually defining herself "in relation to what is absent, [her] homeland" (Newman 1-2). She ignores her friend's pleas, sticking to her deformed memory and clinging desperately to what she thinks she knew about her home. "She knew the reality of Jamaica. 'Didn't her aunt always say it would never change? Jamaica was not Zimbabwe. Her country was not at war' (121), that is what she keeps repeating to escape the pressure of people around her.

Inconsolable, nostalgic, bereaved of family and home, forever shadowed by the absence of stability, Hyacinth dreams of her return home to regain a paradisiacal sense of unity and wholeness. Speaking about the wish of Palestinians' exiles to return, Said asks: "Do we mean that literally, or do we mean 'we must restore ourselves to ourselves'?" Although the latter is the real point, Hyacinth has been obsessed by the literal return. But the problem is that the Jamaica she came from and the Jamaica to which she wants to go back are completely different. Grappling with underdevelopment, poverty and racism, Jamaica is no longer the "dreamy-like", "pure" island for the nostalgic like Hyacinth. So in that literal sense, if she wants to go to the Jamaica of her own creation, she has to go somewhere else because this place does not exist.

Hyacinth's real tragedy lies in discovering that her unbelonging applies also to Jamaica. Returning home, she undergoes a "re-migration, not home, but to a state of liminality" (Herndon). No sooner has she returned to what used to be her home than she is struck by its strangeness. Looking blankly at "the unfamiliar landscape ... sick apprehension build[s] inside her" (135). She cannot believe her eyes that she is in her home: "the dirt making her shake her head in horror and dismay" (136). This horrendous place challenges not only her memory but also the construction of her self:

This was not the place she remembered she could never remember a path so long, so choked with dust and rubbish. Every time the wind stirred a piece of faded newspaper, or rustled one of the dry pathetic bushes, she would tense. Her whole body shook the shivers starting deep inside and spreading everywhere. (137)

Again she is dislocated because as Lain Chambers eloquently expresses it:

"natural" to be at "home" and that separation from that location can never be assuaged by anything but return. For her, home has a single source, a single center, monolithic associations with childhood stability and the privilege of belonging.

Hyacinth begins to idealize Jamaica in comparison to her harsh life in Britain; she invented a Jamaica as a "supplement for lack of home and family" (Gikandi 197). This idealization of her home is crucial for overcoming the sense of unbelonging produced by her displacement. Peggy Phelan observes in her book *Unmarked: The Politics of Performance, theories of cultural production* that focus solely on the material conditions influencing cultural identities fail to engage "questions about the immaterial construction of identities – those processes of belief which summon memory, sight, and love" (5). Cultural identity is irrefutably rooted in history, but it is also inflected by ahistorical forces, which Hall defines as "the huge unknowns of our psychic lives" highlighted by Freud, Lacan, and others ("Ethnicity: Identity and Difference" 11). The complex interplay between individual, psychological processes and the sociohistorical is apparent in memory insofar as "all memories – individual, family, ethnic, or racial – are socially constructed" (Singh et al. vii). *The Unbelonging* seems to support this attitude towards identity: "She had been so sure that she was back home, so sure that this time it was the real thing. . . This place, this life had been the dream" (11).

Hyacinth's indulgence in her dreams about home – as a desire to belong – has led her to perform home that assumes fixity. Relocating her home between memory and longing, it has acquired what Said calls "an imaginative or figurative value [one] can name and feel" (*Orientalism* 56). While glorious anticipation helps make her exile bearable, it becomes an encumbrance when she returns to Jamaica. Because England is constituted for her as place, a narrative of displacement, it gives rise to what Hall describes as "an imaginary plentitude, recreating the endless desire to return to 'lost origins', to be one again with the mother, to go back to the beginning" ("Cultural Identity and Diaspora" (402). This makes her ignore Perlene's claims that the British racism extends back to the West Indies by saying: "There was no racism in the Caribbean" (115). Perlene tries to open her eyes to what is taking place in Jamaica but she also refuses to believe what she has read about the corruption in Jamaica and angrily asks Perlene: "Why do you all knock everything good about Jamaica and push everything bad?" (119). Her ignorance is plain to see and she is ridiculed by everyone around her for her fixation on an image of Jamaica that exists only in her dreams. Perlene tells her the whole truth: "[Jamaica] was

ex-resident – who is adored by white girls. He makes it clear from the beginning that she is “too ugly” for him as he prefers white girls with “long blonde hair” (88). After straightening her hair, she becomes more attractive for him and his comment: “What a turn up” (90) makes her feel triumphant over the white girls. Once he becomes interested in her, she thinks in panic: “He has a lump” and suddenly “swamped with remembered fear, legs shaking as she backed a step” (91). In addition, her incident with Mackay reflects her horror of sexuality. “When he kissed her, fear ran along her veins, making it hard to breathe ... She struggled desperately, free hand clawing in panic at his face” (105-6). Furthermore, with Charles, who is “small and thin, ... the exact opposite of her father” the situation becomes different. First, “she felt safe with him” (125), that is why she accepts to have sex with him as a way “to exorcise [the] ghost” (131) that has been haunting her. Then, she feels deceived as he “had turned that lump into a hateful, painful reality” and finally concludes: “He was just like [my] father ... no, worse” (131).

The question that has always haunted Hyacinth is how to find an identity that can emerge from layers of racism, insult and abuse. She admits that exile means cruel survival in identity terms. Fragmented by compounded pressures, interlocking systems, multiple oppressions of race, gender, and sexual abuse, Hyacinth endlessly redefines and reconstructs her cultural identity and home. As an exile, she is relentlessly fighting to restore her significance, her poignant role, and her authority. She “blanks out the alien present [as] it becomes the least relevant, most distant, most insubstantial of tenses” (Nixon 149) and lives instead in her daydreams about Jamaica, haunted by her hope to retrieve her lost home. She mentally lives in a geographic space which is not the city to which she has come to live but the one in which she has lived her fundamental experience, the one which she has left behind. This is the main reason that turns her into an outsider in England. That is what Riley admits: “She never made a life here [in England]. She lived there in the past, but time continued” (Perry 270).

III

Riley incorporates into *The Unbelonging* the power of the nostalgic memory of retrieving a home that has been lost in the past. As a confused, anguished, split subject who is cut off from her roots, Hyacinth seeks happiness in her return to an imaginary country – Jamaica. The writer envisions resistance for her protagonist through her memories of Jamaica. Entrapped by her wish to return to what Robert Newman calls “a preexilic state which persists in the convulsions of memory” (133), Hyacinth carries part of her lost home everywhere she goes. Nostalgia for this lost home is rooted in the notion that it is

house of her father" (51), and consequently develops exiliclike mentality. In her interview with Donna Perry, Riley comments on Hyacinth's behavior by saying: "She didn't really belong anywhere because [she] couldn't fit in. [She] had no coping strategies for living in a white society and [she was] terrified of black society" (268).

In *The Unbelonging*, Riley carves out what Kristen Mahlis terms as "the space of female exile [which is] a space ... shaped by the complex interaction between the female body and the masculinist cultural imperatives" (165). Hyacinth's fractured childhood scenario is shaped not only by racist insults and injury but also by abuse "verbal, physical and sexual – by her father" (Punter 163). Her bedwetting – "a symptom of deep-rooted anxieties about home and retour" (Gikandi 196) – infuriates her father who repeatedly thrashes her with every time she wets her bed. Hundreds of "stinging slaps" "cold bath" (26) wait for her. Instead of trying to understand his daughter's emotional fragility, changing allegiances, cultural redefinitions and her sense of displacement, he punishes her severely. When the white doctor, to whom he has taken, decides that there is nothing wrong with her, he beats her horrendously, saying: "I going to have to knock some of the rust off you" (34). Thus, he adds to her sense of exile. Internalizing lack of worth in addition to absence of dignity as in the case with many blacks in the Metropolis, Hyacinth's father "fulfills his need for power by sexually assaulting the least powerful being in his life" (kamugisha 77). After the escape of his wife and his two sons, he tries to rape his daughter in an incident that stalks her sleeping hours and cripples her psychologically for the rest of her life:

She saw the lump in his trousers, no longer hidden. Exposed. Large, obscene, frightening.... She felt the lump moving, and she pushed and struggled, clawing out at him, her head singing as he slapped it about in annoyance. Now he was shifting on top of her, weight lifting, her legs no longer trapped. She could hear him grunting as he struggled with his trousers, felt herself shrink as he grabbed one of her hands. She moved in panic, legs jerking spasmodically, hitting hard against him, and her heart nearly stopped as he crumbled across her ... (62-3)

This incident has left its residue on her psyche, *exiles* her own sexual nature and removes her "from her own body" (Punter 167). The legacy of her repressed past trauma has led to neurotic symptoms which haunt her for years, at times manifesting themselves in contradictory behavior. She has been dying to attract Colin Mathews' attention – an

It has always been difficult to read against the grain of Euro modernist romanticization of the metropolitan experience because the myth of mixing peoples is so powerfully linked to Western ideologies of democracy and nationhood. Yet, *The Unbelonging* exposes this myth by "its naturalistic representation of England as a place that destroys or devours black selves" (Gikandi 196). Riley writes back against White Western domination or what she calls "the backyard" (Perry 261) of the white society by imperiling not only racism but also patriarchy that is integral to both British and Jamaican societies.

What does it mean to be rooted neither in Jamaica nor in England, to belong to neither, to be floating? By separating Hyacinth from home, exile threatens to separate her from her history. Without continuity of place, she is de-centered, disoriented, fragmented and out of place, Hyacinth experiences no continuity of identity. Moving into a life defined by lack of commitment to people, things and places, Hyacinth attempts to depart from one cultural identity to another without noticing that this can be dislocating.

Hyacinth does not regard England as her "home" as she has never felt welcomed in this "strange country" in which "she was sentenced ... for another four years" (15). This makes her feel "alien" not only among "the white people" but also "in the world of her dreams" (67). Everywhere she goes, people "let her know she was not wanted, did not belong" (69). So, she is turned inwards and lives in what she calls a "half-real world" (77) or "make-believe world" (79), obsessed by the dream of return to "where [she] belong[s]" (77). In her exile, she becomes emotionally fragile as she suffers from constant fear and marginalization: "She had been feeling lonely and small" (13). Emptiness engulfs her to the extent that "she would have given anything for someone to talk to, someone to confide in" (77).

Being an exile is a matter of degree. Yet, Hyacinth is exiled both internally and externally because her isolation within her family, school, and the reception center is severe. That is what Said meant by saying: "Perhaps this is the most extraordinary of exile's fates: to have been exiled by exiles: to re-live the actual process of up-rooting at the hands of exiles" ("Reflections on Exile" 361). In her bitter sense of unbelonging, she becomes filled with void, alienation and disconnectedness. She is always on edge and reflects on her sense of unbelonging and "of being trapped" (50), which are definite symptoms of exiles. Frustrated by the difficulties she experiences in adjusting to life in England, "she felt sick with fear, trapped, sandwiched between the hate and spite of the white world and the dark dingy evil that was the

mean.' 'You were going to say civilized, and yet we are the same people, Hyacinth,' he said sadly. (126)

What *The Unbelonging* does is highlighting the visibility of mimicry in a way that ignores the controlling gaze by releasing what Stuart Hall describes as "the other that belongs inside one ... [This is] the Other that one can only know from the place from which one stands. This is the self as it is inscribed in the gaze of the Other" (Old and New Identities" 48). This process of navigating the space between cultures appears to continue indefinitely. Hyacinth's negotiation of her cultural identity comments on, directly challenges static nationalistic paradigms of Caribbean identity and stresses how much identity becomes a matter of narrativity. Given the skewed structures of growing up in a racist society, of negotiating the complexities of who she is, where she can find in the mirror of history a point of identification or recognition of herself, Hyacinth experiences the question of positioning herself in a cultural identity as an enigma, as a problem, as an open question (Hall "Negotiating Caribbean Identities" (8).

II

Hyacinth's "performances" of her cultural identity is the product of her insight into her dispossession. This insightfulness is rendered productive through her acceptance of the contradictions inherent in her state of exile. Edward Said defines exile as "the unhealable rift forced between a human being and a native place, between self and its true home: its essential sadness can never be surmounted" ("Reflections on Exile" 367). Generally, exile implies a fact of trauma. As Myriam J. A. Chancy comments in her book *Searching for Safe Spaces*: "The condition of exile crosses the boundaries of self and other, of citizenship and nationality, of home and homeland, it is the condition of consistent, continual displacement, it is the radical uprooting of all that one is and stands for" (1).

The Unbelonging, thus, can be regarded as a narrative of exile and emergence rather than one of immigration and settlement where life in the Metropolis serves as the space of displacement and suspension. Joan Riley captures the ambiguities of Hyacinth's fragmentation, travel without fixed destinations, the pain of dislocation, the nostalgia of memory and the subsequent return to what was once home. Exile becomes a necessary, if inescapable state for Hyacinth, whose life in England becomes "one endless round of work and fear, cleaning, cooking, beating and bed-wetting" (28).

so fond of "mimic[ing]" (15). She is proud now of what she has achieved and regards herself as "unique" among black people, believing that "her education set[s] her apart" (112-3). She has already achieved the first part of Bhabha's equation "almost the same." She is wholly immersed in being "almost the same", of being assimilated, acculturated and Anglicised to the extent of denying her African roots: "I am not an African" (112), she *defends* herself and wonders why "everyone seemed to be in the business of reclaiming their history." It is this history which she describes as "the primitiveness they had come from," (113) equating Africa with primitiveness.

Oblivious about Africa, Hyacinth despises everything about that Dark Continent and consequently, speaks of a civilized world and a barbarian one. In the process of assimilation, of performing as "white", her African self has to be abandoned. She feels empowered but agonized, like the rest of the blacks in the Metropolis, by the estrangement of the 'self' under colonialism. She could not believe the idea of Africans having civilizations. She is completely against black activities that seem to be sweeping Europe during that time.

Hyacinth clings desperately to the image she has created for herself in spite of Perlene's desperate attempts to make her face the reality of the arrogant Western cultural formation which denies that there was anything of any interest or worth in the other cultures encountered in the process of colonial expansion. Besides, Perlene informs her about movements such as the Harlem Renaissance or *negritude*^{iv} that attempt to negate the refusals and non-recognitions of the oppressive Other by giving substance and shape to indigenous cultural forms. In spite of her friend's attempts, "she still could not bring herself to consider people from Africa her equals" (113). When she is introduced to Charles, a postgraduate student from Rhodesia, which he insists on calling Zimbabwe, "she might like him, but he was an African" (124). It is this sense of her *superiority* that attracts her to him: "She felt safe with him, secure in the knowledge that she was West Indian, he a mere African" (125). Projected in her is the image of Africa as 'the other world', the antithesis of Europe and therefore of civilization. This becomes evident in their discussion about freedom in their countries:

'At home people really like their freedom.' Charles gave her an odd smile. 'But your country must still struggle against domination, surely?' he asked gently. 'You are still facing the problems of imperialism and neo-colonialism.' ... 'It's not like Africa you know,' she said confidently. 'People are more civil.. well, aware of what freedom and independence

ignorant" and "are always out to ruin things for each other" that's why she explains: "it was unfair that she should be mistaken for one of them" (82-3). Repeating "colonial authority", Hyacinth finds no problem in using the same menacing words she used to abhor. When one of her black colleagues describes her Indian friends as "coolie"ⁱⁱⁱ, she becomes irritable offended and informs him:

'I'll thank you not to call my friend a coolie,' she said frostily. 'And I suppose it's all right for them to call us niggers?' 'As that is what we are, yes ... Well, not niggers, but negroes, certainly.' (83)

In her endeavor to become a mimic woman, a strategy she employs to achieve invisibility, she – "short of changing her colour" (85) – decides to straighten her hair and takes to "pressing her lips together" (88). It cheers her up that her hair "looked as nice as theirs now" (90). Within mimicry, the colonized desire for whiteness is inseparable from the desire for power and authority. This becomes clear in her choice of her black friend. The only black man that attracts her attention, Mackay, a structural engineer, is different from the rest of blacks. He's well-dressed and quiet; he has a small car and lives in one of the better suburbs of the city. Instantly, she admits: "'He's just like me,' 'Civilized and tasteful'" (104).

A new stage in Hyacinth's performance of cultural identity is initiated when she moves to the university. It is here that she is allowed to script and produce her character (Bromley 155). As Bhabha demonstrates: "In order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference ... a process of disavowal" (86). She resorts to elude the stigma of her race by struggling to make space for herself within hegemonic white academic institutions. The only way possible to achieve that is through her success in the academic milieu of the whites.

Hyacinth had given herself a new identity since coming to Aston, mindful of the shameful secrets in her past, and had deliberately created an image she thought other people would envy. It made her confident to come from a good background, to know that none of them could look at her with pity, or guess the secret she carried in her heart. (109)

When she meets Perlene, a Jamaican, for the first time, she does not hesitate to try on her "new identity". In addition to her new appearance, she gets rid of her heavy Jamaican accent, which her school mates were

This denotes another new shift in the formation of Hyacinth's cultural identity. Bhabha defines mimicry as "the desire for a reformed, recognizable Other, as a *subject of a difference that is almost the same, but not quite*" (86). It is a strategy which relies on resemblance, on the colonized becoming the colonizer. In "Of Mimicry and Man" and "Signs Taken for Wonders," Bhabha suggests that the concept of mimesis, far from giving coherence to Western identity, becomes menacing in that it is doubly articulated. He states:

[Mimicry is] a complex strategy of reform, regulation and discipline, which "appropriates" the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both "normalized" knowledges and disciplinary powers. (Mimicry and Man 86)

In this sense, mimetic identity is not merely passively positioned as other, but in fact allows for a certain degree of agency and subjectivity within the colonized and a displacement of colonial authority. Mimicry offers Hyacinth the possibility of constructing herself as colonial Other, the colonial subject who will be recognized to be the same as the colonizer – but still different. The mimic person in this case is 'white' but not quite. He/She constitutes a partial representation of the other; and far from reasserting the foundation of power that the colonizer imagines himself to have, the colonized subject, through imitation destabilizes the absoluteness and fixity of the colonizer's authority – the very basis of his identity. As Bhabha clarifies:

It is a process by which the look of surveillance returns as the displacing gaze of the disciplined, where the observer becomes the observed and the 'partial' representation rearticulates the whole notion of *identity* and alienates it from its essence ... (89)

Hyacinth's construction as a mimic woman comes when she decides to escape from her blackness and don a white mask, encouraged by "the white 'civilising' project to reject negative 'African' traits and 'whiten-up'" (Bush 4). She first "ignores the black students, lifting her nose high when they came close to her, feeling the need to establish herself as different in other people's minds" (81) and prefers to hang out with Indian girls who regard her as "different" and make her feel "included" (84). She develops the deep-seated belief that blacks are "so

For Fanon, this "self division", is indisputably the result of colonial subjection. Hyacinth, on the other hand, is detached emotionally and distanced physically from her aggressors. Ultimately, she expresses a vague recognition of the danger – the racial hierarchy – that lurks behind the British whiteness. In response to society's censure of her ethnicity, Hyacinth hates herself and her color – as "in western culture, black skin is associated with impurity" (McCulloch 67) – and is tormented by the "usual sense of shame and guilt about her color" (73). She wishes for nothing but escaping her race and claiming a white identity. In her dreams, "her hair would be blonde and flowing, her skin pale and white" (78). Even before meeting her father, she had always imagined him as "a cross between Sidney Poitier and Richard Rowntree" (14). The magical salvation offered in the dream was a solution to the painful circumstances in which she is forced to live. She passes through a stage which Fanon has described as "the mirror stage" in which the black person sees himself/herself in the racial/social mirror that "reflects the image of idealized whiteness" (Cheng 53). In this case, blackness becomes a repugnant, even obscene visual image. In his comment on seeing himself through the white gaze, Fanon writes: "[m]y body was given back to me sprawled out, distorted, recolored, clad in mourning in that white winter day" (113). Similarly, seeing herself in the mirror of the "hostile blue gaze" (80), Hyacinth "wished she had been anything but black ... she hated her brittle hair, the thickness of her lips" (78). Sometimes she regards her blackness as a punishment and tries to defend herself by saying: "it was not fair. [I] had never done anything to deserve it" (78). Hyacinth's anguish is apparent in her fight with a white student: "She hated these white people, feared them, envied them, and the three emotions merged into a frustrated burst of feeling. At that moment she wanted to tear the girl apart, rob her of that skin that was so much a badge of acceptance" (75). If the corporeality of the white grants them equality and political space, for her this very corporeality of the blacks and their particular sense of their body prevents them from achieving this state of equality.

Unquestionably and passively accepting her deformation which is followed by self-objectification and violent fragmentation, Hyacinth withdraws from the blacks' company hoping "none of them would approach her, hating the thought of being associated with them" (81). In *Black Skin, White Mask*, Fanon describes the turmoil of the black people who are haunted by their desire to overcome their state of "blackness" or inferiority by imitating the mannerisms of "whiteness." Hyacinth believes that her elevation above her jungle status will depend on her adoption of the mother country's cultural standards (Patel xv). The black person's confrontation with whiteness takes the form of mimicry.

Both the children and the staff loathe her instantly and again she "became the butt of jokes and cruelties" (74).

The dominant British perspective, however, regards identity as "race-based" which means that identities are "inherited from the bodies of one's parents. ... the color of the skin, "blood ties, or genealogy" (Ferguson). Hyacinth, thus, from the white dominant perspective, possesses an essentialized ethnic identity that manifests itself in her physical characteristics, which are visible to the naked eye. Her skin color serves as the principal indication of her racial identity. She becomes the victim of a "disabling overvisibility" (Doane 223). Thus, she is inescapably marked as "Other" to the white majority; as a result this preexisting ethnic subjectivity makes Hyacinth an identifiable target for oppressive practices. Hyacinth once admits that the first thing she saw in England after landing was "a sea of white faces everywhere, all hostile. She had known they hated her, and she had felt small, lost and afraid, and ashamed of her plaited hair" (13). She becomes a victim of Anglo racism hovering over metropolitan spaces and within Western ontology. Auntie Susan, the house parent, blames her for defending herself against a white student who has harassed her, accusing Hyacinth of "establishing jungle law" (76). Hyacinth rightfully admits: "Just because I am black, I have to take the blame for everything. I'll never be treated same as them" (77). In another incident, when she tries to convince Auntie Susan of her intention to go to college, she is shocked by her racist remark: "Can't you blacks see there isn't any place for you in education?" (80). By using race-based, Eurocentric individualistic perspectives to understand multiracial people, "the realities of society are ignored, realities that shape the life and identity of the multiracial individual" (Miller 34).

It is relevant here to draw on Frantz Fanon's analysis of the psychological plight of the racialized, colonized black subject and move on to read Homi Bhabha's concept of mimicry to understand Hyacinth's negotiation of her cultural identity. In his reaction to racist teasing and bullying, Fanon proclaims:

[my] corporeal schema crumbled, its place taken by a racial epidermal schema . . . I took myself far off from my own presence, far indeed, and made myself an object. What else could it be for me but an amputation, an excision, a hemorrhage that splattered my whole body with black blood? (112)

Hyacinth assumes the role of unique historical subject establishing her difference from the dominant culture through a series of adjustments and struggles to adapt to the receiving / host society. She has to negotiate her cultural identity on a daily basis: with her father, in the school, with the social welfare department, in the reception center, and in the University. In all her ongoing activities, practices and confrontations, Hyacinth is "performing" her cultural identity. Throughout the novel it becomes clear that context and power relations affect which cultural identity Hyacinth is enacting.

Her exile and displacement set the scene for the "performance" of her cultural identity in which trappings of nationality and culture are put on by her in an act that becomes more "real" than "the real". Hyacinth, the native, does not think of herself as raced or Other until in exile, in the Metropolis. In Jamaica, she did not identify herself as black because "there her colour didn't matter" but in England, she is "ashamed in her blackness" (*The Unbelonging* 68). Once in England, race is forced upon her. Fully comprehending what it means to be black, she discovers that she is only a stranger, a foreigner, an outsider or "unintelligible" to use Judith Butler's term. Hyacinth's otherness is related to Western power, a relation which recalls Edward Said who argues that we were constructed as different and Other within categories of knowledge of the West as the Western regimes had the power to make us see and experience *ourselves* as 'Other' (*Orientalism* 55). Hyacinth explicates: "It was awful being different, and she hated the way people ... would nudge each other and stare when she passed" (68). People in Britain have never hidden their dislike of her, often referring to her openly as "nigger" and "wog" (68). She grapples with hatred everywhere she goes; her schoolmates and teachers certainly do not try to hide it. This traumatic realization is accentuated by the fact that she is "one of only eight black children" (12). She is constantly rebuffed even by her teachers. Her PE teacher, Mrs. Mullens, "disliked her" (16) and kept taunting her by saying: "You blacks had better learn that you are in our country now!" (17). Even her colleagues have heaped humiliations on her. One of them, Margaret White – a mixed-race child adopted by white people – seems to hate her more than the white kids. One time, she humiliates Hyacinth by saying: "You should go back to the jungle where you come from" (19) and adds: "We don't want no nigger here" (20). Every time, Margaret sees Hyacinth, she entices the other girls to attack Hyacinth saying: "kill the wog! Kill the wog!" (16). The school, in which she experiences various forms of racism, becomes a microcosm of the British society in general. At *home*, she becomes a victim of her father's sexual abuse. After fleeing his attempt to rape her, she is sent to Littlethorpe, a reception home where she stays till she reaches eighteen.

understanding gender as performance. Gendered identities are “acts, gestures, enactment [that] are *performative* in the sense that the essence of identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means” (173). As a result, “the ‘coherence’ and ‘continuity’ of ‘the person’ are not logical or analytical features of personhood, but, rather, socially instituted and maintained forms of intelligibility” (23). So, the very notion of ‘the person’ is called into question by the cultural emergence of those ‘incoherent’ or ‘discontinuous’ gendered beings who are persons but do not “conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined” (23). Butler highlights the regulatory discourse that enforces socially “intelligible” behavior and punishes deviation or transgressive “unintelligible” cultural identities. In this way, both theorists give rise to identity constructions and “different maps of identification and belonging” (Grossberg 98). The process of “performativity” of cultural identity, thus, discloses the truth that identities are not singularly true or false but multiple and contingent.

Moreover, Carol Boyce Davies argues in *Black Women, Writing and Identity*:

If following Judith Butler, the category of woman is one of performance of gender, then the category Black woman of color, exists as multiple performances of gender, race and sexuality based on the particular cultural, historical, geopolitical, class communities in which Black women exist. (8-9)

Following these arguments, Hyacinth’s cultural identity, i.e. her social enactments, her actions, at everyday level that determines who she becomes are regarded as “multiple performances”. Hyacinth’s cultural identity becomes, thus, contingent, learned, and historically malleable. It arises from the way that her self is enacted. It allows for indeterminacy and flexibility in social and personal relations. Her ways of acting construct her social spaces of the appropriate and the inappropriate. She is not related to her own identity instead, Hyacinth is actively engaged in constantly portraying it. This designates a performance in which she presents herself as what she is not. She admits that she has to hide her feelings “behind the blank mask she had learned to assume” (31). She has to cross or pass through perilous lines or boundaries of race, class, gender and sexuality to assume a new cultural identity, escaping the subordination and oppression accompanying one identity and accessing the privileges and status of the other.

identity, a separation in which a new identity is reconstituted" (170). Hyacinth struggles to come to terms with the trauma of transportation, of breaking up of familial relations in addition to the violence, hatred and racism after being inserted into the Metropolis. She renegotiates and reconstitutes her cultural identity in the context of larger and more powerful racist, white community. She strives to understand herself and to recreate her lost home. In other words, she is "performing" her self.

The "performative" as an explanatory paradigm for questions of cultural identity has gained wide and popular currency. "Performativity" retains and celebrates agency, an act of choosing and becoming in the here and now. At the same time it critiques essentialist notions of identity. "Performativity" is mobile, shifting, and polymorphous, inherently destructive of hierarchical cultural and social binary categories, the main one, as Judith Butler has demonstrated, being that of gender. And through "performances", the category being performed becomes highly unstable.

Stuart Hall's and Judith Butler's theories on culture identity, its negotiation and "performativity" will be used for elucidating Hyacinth's cultural "performances". Both interrogate the ontology of identity categories and their construction. Hall perceives of cultural identity as continually produced and never stable, and of the knowing (and knowable) subject as a discursive construction. He argues in his article "Cultural Identity and Diaspora" that identity is "'a production' which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation ... [It] is a matter of 'becoming' as well as of 'being'. It belongs to the future as much as to the past". He also adds: "Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous 'play' of history, culture and power Identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past" (392-3). He also elucidates that identities are "never unified and, ..., increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions" ("Who Needs 'Identity'?" 4). Furthermore, Hall explicates the notion of the "performativity" of identity by saying: "the unity, the internal homogeneity, which the term identity treats as foundational is not a natural, but a constructed form of closure" ("Who Needs 'Identity'?" 5).

The feminist critic Judith Butler's theory of performative identity is equally relevant to the process taking place in the novel. To highlight the culturally constructed makeup of gender, Butler proposes

transformation and difference" (Hall "Cultural Identity and Diaspora" 402).

This paper seeks to explore the dialectic of the complexities of cultural identity, belonging/unbelonging, exile and home in the context of what Stuart Hall has called "new ethnicities: identities that are *somewhere-in-between*" (qtd. in Bromley 3). Exile becomes a theme and a metaphor for cultural de-essentialized view of cultural identity as it offers, arguably, the best conditions for its evolutions (Dash 457). Exile is a way in which cultural identity is played out; it is an entry into notions of self-definition and loss of self-representation. It is a particular case of how Hyacinth defines herself against others. Furthermore, exile creates a tension between two localities and a kind of spatio-temporal duality as it involves "not only a spatial dislocation, but also a temporal dislocation" 'the past' becomes associated with a home that is impossible to inhabit, and be inhabited by, in the present" (Ahmed 343).

Hyacinth co-exists in a space where there can be no absolute sense of belonging – only a contingent sense of home because as an exile she is "inexorably tied to homeland and the possibility of return" (Naficy 3). In this space, fantasy mingles with reality to create multiple notions of 'home' – 'home' as Jamaica, 'home' as England, 'home' amid oppression and domination, 'home' as an admission of uncertainty and ambiguity, 'home' as a space of contestation, racist aggression, 'home' as a sense of loss, 'home' as a place of race and exclusion, 'home' which is eventually shattered and where its appeal remains confined to the imaginary (Gabriel 73-4). Riley problematically merges these modalities of framing in the form of three interlocking conceptual frames of cultural identity, exile and home, as if the finding of home will automatically necessitates the discovery of identity.

In *The Unbelonging*, Joan Riley analyzes the ways that Hyacinth negotiates her complex relationship to her roots as she weaves an identity that is mobile across two nations. In this way, Riley challenges the static notions of identity as it lends a visible form to "the performativity of cultural identity" (Christian 91). By cultural identity I mean the "social construction that gives the individual an ontological status (a sense of 'being') and expectations for social behavior (ways of 'acting'))" (Yep 79). Violently wretched and ruptured from her "isle," which refers not only to the literal island – Jamaica – but also to the original cultural identity and connection, an identity which is based complexly in definitions in terms of ethnicity, class, gender, nationality, generation, Hyacinth becomes an "Ex/isle" to use Elaine Savory term. According to Savory, Ex/isle "is the condition of separation from that

Cultural Identity, Exile and Home in Joan Riley's *The Unbelonging*

By

Dr. Ghada Mamdouh Abdel Hafeez¹

I

Joan Riley's *The Unbelonging* is a cultural narrative which, to use Barthes's phrase, speaks "outside the sentence" (47) – a text that elucidates the edge or the periphery point of view. Expressing social marginality, disjunctive, fragmented and displaced agency, *The Unbelonging* concerns itself with Hyacinth, the excluded and the dispossessed for whom concepts of belonging and home have been made unstable as a result of forced migration and displacement. Hyacinth is rendered invisible and unvoiced by the hostile, discriminatory and exclusionary legislation shaped for the stranger. Throughout the novel, Hyacinth struggles with placelessness and rootlessness of old, hollowed-out belongings. In fact, exile, unbelonging, departure, nostalgia, incompleteness, floating and disposition are motifs that recur with force not only in Joan Riley's *The Unbelonging* but also in most writing produced by Caribbean writers.

As a 'colonial' subject, that is now refigured as "the new diasporic inhabiting the new transnational world of global markets," Hyacinth presents what Anindyo Roy describes as the "challenging questions about the historical nature and function of migrant identity" (101). Diaspora, like exile, a concept suggesting displacement from a center, produces a reconfiguration of the complex processes of cultural identity building. Identity now becomes the site of textualized narrative constructions and reconstructions and not merely a transparent record.

In his article "Thinking the Diaspora," Stuart Hall points out: "In exile, identities become multiple" (2). Hyacinth possesses sets of identities: she is black, British, Jamaican. Throughout the novel, she constitutes a battleground for the competing claims that each identity embodies. She can also be described as a figure with "hyphenated identity" (Bromley 5), which means having many roots, many locations, both to belong to and un-belong in and, as a result, leads a life defined by contingency, indeterminacy, and moveable identity. Her forced migration and displacement have led to a struggle for cultural space where her identity is endlessly constructed and reconstructed and constantly producing and reproducing [itself] anew, through

¹

استاذ مساعد بكلية الآداب: قسم اللغة الإنجليزية بجامعة المنيا

يطلب من

- مكتبة الأنجلو المصرية ١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧ القاهرة - ميدان طلعت حرب ت: ٥٧٥٦٤٢١
- مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية ٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣
- مكتبة دار البشير بطنطا ٣٣ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨
- مكتبة الآداب ٤٢ الأوبرا القاهرة ت : ٣٩١٩٢٧٧-٣٩٠٠٨٦٨ الفيوم - حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣
- مكتبة دار العلم

٢٠٠٤/٥٩٣٢

رقم الإيداع

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت : ٧٧٧٩٣٩٨

جمع كمبيوتر وتنسيق

الأمل للكمبيوتر

ت : ٤٥١٩٢٦٢ - ٠١٠٣٠٨١٩٩٨

FIKR WA IBDA'

- Cultural Identity, Exile and Home In Joan Riley's The Unbelonging .
- Contemporary Revisions Of Jacobean Tragedy, Comedy, and Tragicomedy .
- On The Semantic features of infinitive and – gerund dichotomy.

No. (26)

Nov. 2004



مكتبة الأنجلو المصرية